Emmanuela Carbé

Digitale d'autore
Macchine, archivi, letterature

Emmanuela Carbé

Digitale d'autore

Macchine, archivi, letterature

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS
2023

Questa pagina non può essere salvata.
Questa pagina non può essere salvata.
Questa pagina non può essere salvata.
Al terzo avviso, il computer aveva fatto crash.
Giorgio Falco, *Ipotesi di una sconfitta*

Sommario

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0023-3, DOI 10.36253/979-12-215-0023-3

Introduzione

Cathedral è uno dei racconti più noti di Raymond Carver, pubblicato per la prima volta nel settembre del 1981 su «The Atlantic Monthly». Una coppia (l'io narrante è il marito) è davanti alla televisione, che trasmette un documentario sulle cattedrali. Insieme a loro c'è un amico della moglie, Robert, un signore non vedente che ascoltando il documentario chiede cosa siano le cattedrali. Il marito inizia con poca convinzione ad abbozzare qualche dato di massima (sono grandi, sono massicce, sono di pietra o di marmo), guardandosi intorno per trovare nella stanza degli oggetti comuni da paragonare a elementi costitutivi della cattedrale; l'uomo non è in grado di formulare definizioni precise, viene allora costretto da Robert a tracciare il disegno di una cattedrale su un foglio carta, mano nella mano con lui, e infine a chiudere gli occhi facendosi guidare da Robert stesso: è solo in quel momento, quando ha gli occhi chiusi, che il protagonista è in grado di compiere un vero processo conoscitivo.

Se ripenso al racconto di Carver è perché in questi anni non mi sono mai posta il problema di dare una definizione di *digitale d'autore*: nel 2013 fui coinvolta all'Università di Pavia nel progetto Pavia Archivi Digitali, che era nato nel 2009 con l'obiettivo di raccogliere e conservare archivi digitali di autrici e autori contemporanei, affiancando le attività dello storico Centro Manoscritti fondato da Maria Corti. In quegli anni non sapevamo esattamente come definire gli archivi nati in forma digitale: le etichette oscillavano su calchi un po' imprecisi dell'inglese 'Born-digital (Literary) Archives': archivi (letterari) digitali nativi, nativi digitali, nati digitalmente. Durante un seminario del 2017 decisi di superare l'*impasse* iniziando a chiamare questo materiale *digitale d'autore*.

Provo ora a dare due definizioni di digitale d'autore. La prima è decisamente semplice: sono archivi letterari nati in forma digitale, da non confondere con i

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0023-3, DOI 10.36253/979-12-215-0023-3

numerosi archivi digitalizzati. La definizione è però un po' limitata, perché implicitamente si riferisce al digitale d'autore come a materiale già conservato presso un'istituzione. Preferirei proporre, pur con molte imprecisioni e introducendo provvisoriamente aspetti che andranno meglio definiti, quanto segue: per *digitale d'autore* intendo un'entità o un'aggregazione di entità istanziate su supporto digitale da un'autrice o da un autore, e/o da altri soggetti produttori in interrelazione con l'autrice o l'autore all'interno di un determinato contesto; le entità, così come le eventuali relazioni tra entità, possono costituire gli *eventi* dell'archivio.

Si configurano quindi come digitale d'autore: materiali digitali, per esempio memorizzati in piattaforme *cloud* o nella memoria di massa di dispositivi, originati o modificati dall'autore (es. foto, documenti di testo, audio, video, configurazioni ecc.); materiali originati o modificati da terzi quando entrano in relazione con l'autore (es. la bozza di stampa con correzioni di un autore, una stesura d'autore con commenti di un editore ecc.); materiali scaricati dal web su un dispositivo (es. la pagina di un'enciclopedia online salvata localmente); materiali digitali prodotti online, che possono anche includere conversazioni con altri soggetti (*thread* in siti web o social network, e-mail, messaggi istantanei ecc.).

Ogni entità è istanziata, ovvero realizzata in un momento e in uno spazio precisi, e dunque con referenze di contesto e di collocazione spazio-temporale (non sempre correttamente preservate). E costituisce un *evento* dell'archivio: è rappresentato cioè solo un dato momento di quell'entità. Ne consegue che i soggetti conservatori (intesi come archivi, biblioteche e musei), nel prendere in carico il *digitale d'autore* conservano la fotografia di quel dato momento, l'*hic et nunc*: in linea di principio un processo non dissimile a quello di un archivio cartaceo, ma che nei fatti produce degli archivi profondamente diversi.

Questo volume propone un attraversamento di archivi che contengono *digitale d'autore*. Nel primo capitolo si parte da una ricognizione introduttiva sul rapporto tra scrittori e computer; si dà una definizione estesa di archivi nati digitalmente e si esaminano le esperienze più significative di istituzioni straniere e italiane, con un approfondimento sul caso dell'archivio ibrido di Franco Fortini, i cui floppy disk sono oggi conservati all'Università di Siena. Il secondo capitolo offre una storia del progetto Pavia Archivi Digitali (PAD) e una descrizione dei fondi ibridi attualmente conservati al Centro Manoscritti di Pavia, che ha acquisito materiali di Beppe Severgnini, Gianrico Carofiglio, Silvia Avallone, Paolo Di Paolo, Franco Buffoni e Francesco Pecoraro. Il terzo capitolo scandaglia più analiticamente il fondo di Pecoraro, proponendo un'analisi critica della raccolta di racconti *Dove credi di andare* (Mondadori 2007), delle prose di *Questa e altre preistorie* (Le Lettere 2009) e del romanzo *La vita in tempo di pace* (Ponte alle Grazie 2013).

Alcune riflessioni contenute nel libro rielaborano saggi e interventi pubblicati in varie sedi: *«Ciò che resta». Archivi digitali alla prova del tempo*, «Rossocorpolingua», 3, settembre 2020, pp. 4-11; *Digitale d'autore: un archivio possibile?*, in *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, a c. di V. Brigatti, A.L. Cavazzuti, E. Marazzi, S. Sullam, Unicopli, Milano 2018, pp. 209-216; *«Ponte e Porta»: spazi di transito nella narrativa di Francesco Pecoraro*, in *Geografie della modernità letteraria*, a c. di S. Sgavicchia, M. Tortora, ETS, Pisa 2017, pp. 563-

570; in particolare, per il progetto PAD – Pavia Archivi Digitali: P.G. Weston, E. Carbé, P. Baldini, *Conservare e rendere accessibile un archivio letterario digitale: il caso di PAD – Pavia Archivi Digitali*, in *Storie d'autore, storie di persone. Fondi speciali tra conservazione e valorizzazione*, a c. di F. Ghersetti, A. Martorano, E. Zonca, Associazione Italiana Biblioteche, Roma 2020, pp. 243-248; P. G. Weston, P. Baldini, E. Carbé, L. Pusterla, *Archivi digitali di persona. PAD – Pavia archivi digitali e gli archivi degli scrittori*, «DigItalia», XIV, 1 (2019), pp. 31-54, P.G. Weston, E. Carbé, P. Baldini, *Se i bit non bastano: pratiche di conservazione del contesto di origine per gli archivi letterari nativi digitali*, «Bibliothecae», 6, 1 (2017), pp. 159-177; P.G. Weston, E. Carbé, P. Baldini, *Hold it All Together: A Case Study in Quality Control for Born-Digital Archiving*, «Qualitative and Quantitative Methods in Libraries», 5, 3 (2017), pp. 695-710.

Ringrazio l'Università di Siena e il Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne, che hanno finanziato il volume; Pierluigi Pellini, Elena Spandri e Natascia Tonelli, che lo hanno accolto in questa collana. Il Venice Centre for Digital and Public Humanities (VeDPH) dell'Università Ca' Foscari, diretto da Franz Fischer, dove sono stata ospitata per concludere questo lavoro. Il Centro Manoscritti di Pavia, con il Presidente Giuseppe Antonelli e la dott.ssa Chiara Andreatta. La Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena, con la direttrice Eleonora Bassi e l'archivista Elisabetta Nencini, e il Centro di ricerca interdipartimentale Franco Fortini diretto da Niccolò Scaffai e coordinato da Luca Lenzini. Un ringraziamento particolare agli autori che mi hanno consentito di pubblicare esiti del lavoro sui loro archivi: Silvia Avallone, Gianrico Carofiglio, Franco Buffoni, Paolo Di Paolo, Francesco Pecoraro, Beppe Severgnini; e all'agenzia letteraria Rosaria Carpinelli Consulenze Editoriali. Ringrazio Massimo Gezzi, Valerio Magrelli e Flavio Santi. Sono anche grata a tutti coloro con i quali in questi anni mi sono confrontata sui temi trattati in questo volume, e in particolare Simone Albonico, Stefano Allegrezza, Giovanni Boccardo, Federico Boschetti, Marina Buzzoni, Riccardo Castellana, Fabio Ciotti, Francesco Deotto, Maria Rita Digilio, Federico Francucci, Anna Gialluca, Paola Italia, Federico Milone, Giulio Mozzi, Giorgio Panizza, Cetta Petrollo, Gino Roncaglia, Lucia Roselli, Gianluigi Simonetti, Francesco Stella, Umberto Anselmi Tamburini, Michelangelo Zaccarello.

Ringrazio coloro che mi hanno dato indicazioni e suggerimenti nel corso della stesura del libro: Giuseppe Antonelli, Nicola Barbuti, Silvia Bortoli, Andrea Cortellessa, Luca Lenzini, Clelia Martignoni, Guido Mazzoni, Tiziana Mancinelli, Federico Meschini, Pierluigi Pellini, Niccolò Scaffai, Francesca Tomasi, Francesco Venturi, e Paul Gabriele Weston. Ringrazio infine due informatici con cui ho lavorato in più di un progetto digitale, e che hanno pazientemente seguito anche questo volume: Primo Baldini e Francesco Garosi.

CAPITOLO 1

La letteratura vista dal computer

1.1 Scrittori e macchine

Il caso è molto noto: nel giugno 1983 Luciano Curino interpellò per «Tuttolibri» alcuni scrittori italiani, chiedendo un parere sulla possibilità di usare il computer per scrivere le proprie opere[1]. L'inchiesta partiva da un intervento apparso qualche settimana prima nella stessa sede, in cui Claudio Pozzoli raccontava con entusiasmo i vantaggi dello scrivere con il *personal computer* («bastano due giorni per imparare a comporre un testo [...]. E a lavoro terminato le bozze non devono più essere corrette»)[2]. Nell'inchiesta di Curino furono varie, ma perlopiù negative, le risposte degli scrittori, ad eccezione di Masolino D'Amico, che proiettato verso le nuove tecnologie sull'esempio degli scrittori angloamericani («ho visto fior di narratori lavorare col computer») ormai da sei mesi usava il computer («la ricopiatura era uno strazio [...]. Adesso, finito il lavoro, schiaccio un tasto: trun trun trun, e in trenta secondi esce la pagina

[1] L. Curino, *Scusi, lei lo scriverebbe un romanzo con il computer?*, «Tuttolibri», 5 giugno 1983. Cfr. D. Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 66 e sgg. Per una storia della videoscrittura si rimanda a M. Kirschenbaum, *Track Changes. A Literary History of Word Processing*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge: Massachusetts 2016, e alle parti in traduzione italiana in M. Kirschenbaum, *La letteratura* born digital: *gli scrittori e il Word Processor*, in M. Zaccarello (a cura di), *Teoria e forme del testo digitale*, postfazione di H. Wayne Storey, Carocci editore, Roma 2019, pp. 85-94.

[2] C. Pozzoli, *Con il computer il libro lo fai da te*, «Tuttolibri», 11 maggio 1983.

Emmanuela Carbé, University of Siena, Italy, emmanuela.carbe@unisi.it, 0000-0003-4347-011X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0023-3, DOI 10.36253/979-12-215-0023-3

perfetta»). Gli altri interpellati assicuravano invece una sostanziale fedeltà alla penna e alla macchina da scrivere. Secondo Moravia il computer poteva essere uno strumento utile per i giornalisti più che per gli scrittori, i quali «potrebbero scrivere benissimo ancora sulle tavolette di Ninive, incidendo sulla creta». Mario Soldati, 77 anni («non mi metto a studiare certe cose»), riferiva invece di lavorare su due scrivanie («scrivo a mano e, dopo qualche pagina, mi giro e sull'altra scrivania batto a macchina»), prediligendo però, almeno per le prime stesure, la scrittura su carta. Alla penna erano rimasti fedeli anche Piero Chiara, che riteneva i nuovi *personal computer* troppo ingombranti per gli spostamenti («non posso portarmi dietro un'officina»), e Zanzotto, che sebbene in possesso di una macchina da scrivere continuava a prediligere la scrittura a mano:

> il mio scrivere è una specie di disegnare la scrittura, di scalfire il foglio. Anche per questo preferisco una certa trasparenza della carta. Uso in genere una carta riso, che mi dà l'idea della fragilità del foglio. Forse questo mio voler scalfire la pagina rappresenta in parte un surrogato alla mia repressa o mancata possibilità di essere pittore o grafico [...]. Una volta per cancellare si raschiava la pergamena. Adesso ci sono delle vernici bianche cancellanti che trovo di grande utilità. Non si vede nulla[3].

Italo Calvino raccontò che era sua abitudine scrivere prima a mano, per poi ricopiare con la macchina da scrivere in un secondo momento («correggo molto»), e ricordò di aver parlato degli elaboratori elettronici in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «ne dico come di una cosa mostruosa»[4]. All'inchiesta prese parte anche Maria Corti, che non nascose il suo scetticismo e immaginò un ritorno alla carta («i giovani scrivono prevalentemente a mano. Proprio i giovani»), soffermandosi su alcuni autori le cui carte erano conservate al Centro Manoscritti di Pavia («Manganelli scrive a macchina. Malerba a macchina. Arbasino è misto:

[3] Curino, *Scusi, lei lo scriverebbe*, cit. Così Zanzotto a Maria Corti in una lettera del 10 febbraio 1973: «Sto ora rovistando tra le mie vecchie carte, anche per selezionare il "malloppo" che ti avevo promesso e che non vorrei fosse troppo disordinato. Ma non sai che casino sono i miei "archivi", o meglio cassetti!». Una scelta delle lettere più importanti di Zanzotto a Corti è edita da Francesco Venturi nel saggio a più mani C. Martignoni *et al.*, *Come informatizzare il Novecento letterario (Progetto FIRB: Archivi letterari del Novecento italiano, ALeNI)*, «La modernità letteraria», 3, 2010, pp. 59-84 [65]; poi in F. Venturi, *Genesi e storia della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, ETS, Pisa 2016, pp. 25-26. Sugli studi filologici delle carte di Zanzotto conservate a Pavia cfr. C. Martignoni, *Arduamente attraversando poesia e «poetiche» di Andrea Zanzotto*, in «Moderna», *Saggi sulla poesia del secondo Novecento*, a cura di M. Domenichelli e S. Maxia, XIX, 1-2, 2017, pp. 219-231. Sul tema del computer e delle nuove tecnologie nella poesia di Zanzotto (in particolare in *Fosfeni*, 1983) e in altri poeti italiani, si veda la recente sintesi di F. Milani, *Interferenze informatiche nella poesia italiana contemporanea*, «Between», VI, 8, novembre 2017, pp. 7-8, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1318>.

[4] Curino, *Scusi, lei lo scriverebbe*, cit. Cfr. J. Usher, *Calvino and the Computer as Writer/Reader*, «The Modern Language Review», 90, 1, 1995, pp. 41-54, e E. Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, Firenze University Press, Firenze 2020.

ho molto suo materiale, roba a mano e roba a macchina. Tutto quello che ho di Pasolini è a mano. Leonetti mi ha appena dato suoi manoscritti»)[5].

Un anno dopo, nel 1984, Claudio Pozzoli pubblica il manuale *Scrivere con il computer*, dedicato all'amico Cesare Cases[6]. Nel volume ricorda il suo articolo per «La Stampa», *Con il computer il libro lo fai da te*, e la successiva inchiesta di Curino, che Pozzoli commenta così:

> Gli intervistati, però, erano quasi tutti romanzieri. Avevano quindi diritto, come i poeti, di scrivere sulle nuvole. Io mi riferivo ai traduttori, ai saggisti, agli autori di opere scientifiche, agli insegnanti, ai giornalisti, ai liberi professionisti. Se devo essere sincero, ai romanzieri non avevo proprio pensato. Errore. Umberto Eco lo stava già sperimentando, molti scrittori americani e inglesi (e non solo quelli di successo come Arthur C. Clarke, l'autore di *2001: Odissea nello spazio*, o Michael Crichton) lo usavano da tempo. E anche Gabriel García Márquez ci sarebbe arrivato presto[7].

Nel volume si cita a più riprese Umberto Eco, senza dubbio una delle voci più autorevoli sul tema, ma viene anche menzionato Luciano De Crescenzo,

[5] Curino, *Scusi, lei lo scriverebbe*, cit. Solo un anno prima era stato pubblicato il *Catalogo* del *Fondo manoscritti di autori contemporanei*, a cura di G. Ferretti, M.A. Grignani e M.P. Musatti, nota introduttiva di M. Corti, Einaudi, Torino 1982. Cfr. anche M. Corti, *Dialogo in pubblico. Intervista di Cristina Nesi, con una bibliografia aggiornata*, Bompiani, Milano 2006 (prima ed. Rizzoli 1995), pp. 133-134. E C. Segre, *Computer: l'idolo e i fedeli*, «Corriere della Sera», 31 luglio 1999.

[6] C. Pozzoli, *Scrivere con il computer. Introduzione alla videoscrittura con personal computer e word processor*, Mondadori, Milano 1984, p. 11. Così Pozzoli su Cases: «Non a caso è dedicato a lui questo manuale. "Non scriverò mai con il computer", sostenne in modo un po' categorico quando gli raccontai che stavo preparando un libro sull'uso del computer per intellettuali e scrittori. "Essenzialmente non è un rifiuto della macchina in generale, non è antitecnicismo", mi disse Cases. "Il fatto è che io scrivo pochissimo; e quel pochissimo lo pasticcio, cancello e riscrivo ogni parola. So che lo si può fare col computer, ma per arrivare a quello stadio mi dovrei sottoporre a un addestramento tecnico-pratico, che io non ho nessuna voglia di fare alla mia età. [...]"», ivi, pp. 119-120. Di Pozzoli si segnala anche *Come scrivere una tesi di laurea con il personal computer*, prefazione di U. Eco, Rizzoli, Milano 1986. In quello stesso anno Eco pubblicava *Il computer da scrivere. Come scegliere e usare il programma elettronico ideale*, allegato all'«Espresso» n. 46, 1986 (ne parla F. Guglieri in *Il professor Eco ci consiglia quale programma comprare*, «Domani», 1° luglio 2022).

[7] Pozzoli, *Scrivere con il computer*, cit. p. 23. Nel 1985 Carlos Gabetta chiedeva a García Márquez, a proposito del romanzo *L'amore ai tempi del colera*, se non fosse una contraddizione scrivere a computer una storia ambientata nell'800. Così García Márquez: «La luna c'è sempre stata, però adesso ci andiamo. Credo che a questa storia del computer abbiano fatto una eccessiva propaganda. Per me il computer è una macchina da scrivere molto più semplice, pratica e utile. Ho cominciato a scrivere con la penna di legno, poi sono passato alla stilografica, alla vecchia macchina meccanica, a quella elettronica, e adesso al computer. Che non mi scrive i romanzi, solo mi permette di lavorare molto più rapidamente con meno fatica. Se mi avessero dato il computer vent'anni fa avrei scritto il doppio dei libri che ho scritto», C. Gabetta, *Márquez, cent'anni d'amore*, «l'Unità», 20 dicembre 1985 (prima in «El periodista de Buenos Aires»). Su García Márquez cfr. oltre, p. 35.

che in Italia fu tra i primi scrittori a usare il computer e che in un'intervista del 1983 raccontò a Pozzoli:

> sarebbe più esatto dire che scrivo con una macchina di videoscrittura. In pratica: un computer senza organi di calcolo. [...] correggo direttamente sul video, e quindi non ho problemi per quanto riguarda la correzione immediata. Inoltre la memoria della mia macchina mi consente, alla sera, di apportare tutte le correzioni e le modifiche che voglio, senza obbligarmi a una riscrittura. Poi memorizzo il tutto e ci metto sopra un cartellino: capitolo primo, capitolo secondo, e così via. Così quando, dopo un anno o due, voglio rileggere quello che ho scritto, rimetto il disco, mi compare tutto su video, e apporto le modifiche[8].

L'anno dopo Gian Carlo Ferretti avviò una serie di conversazioni sul futuro della letteratura in rapporto con le nuove forme di multimedialità, interrogando Giovanni Cesareo, Franco Fortini, Umberto Eco, Claudio Pozzoli e Mario Losano, anche a partire dalle sollecitazioni sul destino della critica e degli studi letterari che Asor Rosa aveva affidato alla «Repubblica» nei primi mesi del 1983[9]. Ne emersero riflessioni molto interessanti, come quella di Eco a proposito della possibilità di correggere i testi attraverso il computer:

> Il word processor, paradossalmente, potrebbe diventare uno strumento flaubertiano, che invoglia a cercare instancabilmente il *mot juste*. Invece di uno strumento che meccanicizza, esso potrebbe rivelarsi come uno strumento che dà la possibilità di ripensare all'infinito[10].

[8] In Pozzoli, *Scrivere con il computer*, cit., p. 125. Nel 1984 De Crescenzo avviò una trasmissione televisiva su Italia 1, *Bit, storie di computer*; intervistato per il lancio del programma, dichiarò: «è tutta colpa degli scrittori se il computer fa paura. È solo una macchinetta, ma che ha più memoria di Pico della Mirandola. C'è chi ci terrorizza dicendo che ora il mondo cambierà da così a così, chi guarda il computer come un oracolo, chi ha paura di doverlo comprare perché ce l'hanno tutti, ma non sa proprio cosa farsene. Io vi spiego cos'è e a cosa può servire», S. Garambois, *Computer alla napoletana*, «l'Unità», 28 aprile 1984. Si segnala la recente tesi di laurea di Carmen Ragusa, in cui si traccia una ricchissima storia della videoscrittura con diversi dati (tra gli altri, anche su Luciano De Crescenzo), cfr. C. Ragusa, *Il computer per scrivere: per una storia della videoscrittura in Italia tra il 1983 e i primi anni Novanta*, relatore M. Zaccarello, correlatori A. Casadei, E. Carbé, Corso di Laurea Magistrale in Italianistica, Università di Pisa, a.a. 2021/22.

[9] Le conversazioni del 1984 furono poi pubblicate in G.C. Ferretti, *La scrittura elettronica*, in V. Spinazzola (a cura di), *Pubblico 1985. Produzione letteraria e mercato culturale*, Libri, Milano 1985, pp. 47-64. Gli interventi di Asor Rosa su «La Repubblica» sono *Caro critico a che servi?*, 31 gennaio 1984, *Il critico e l'invasore*, 7 febbraio 1984, e *Sotto l'urto dei barbari*, 11 febbraio 1984.

[10] G.C. Ferretti, *La scrittura elettronica*, cit., p. 50. Così Bolter nel suo fondamentale saggio *Lo spazio dello scrivere*: «in quanto grande riconvertitrice, la scrittura elettronica sta riportando in auge caratteristiche appartenute a varie tecniche di scrittura secondarie del passato. Come la tavoletta di cera e la lavagna, la scrittura elettronica agevola la correzione. Della macchina per scrivere possiede (almeno per il momento) la tastiera, la selezione dei singoli elementi alfabetici, l'uniformità meccanica. Grazie alle applicazioni legate al riconoscimento vocale, i sistemi di scrittura possono inoltre funzionare come un audioregistratore [...]. Il

All'inizio degli anni Novanta Domenico Fiormonte iniziò a raccogliere notizie sul rapporto tra scrittori e *word processor*, sia attraverso fonti edite sia con interviste dirette, un lavoro ancora oggi imprescindibile per approfondire questi temi[11]. Suddivise il censimento nelle tappe degli anni Ottanta e anni Novanta, accordando un ruolo di rilievo a Pozzoli e proponendo alcune categorie per identificare le diverse attitudini degli scrittori nell'uso del computer: gli «scettici-pessimisti», tra cui Calvino e Fortini («poi convertitosi»), ma anche Kurt Vonnegut, Bertrand Poirot-Delpech, Emilio Lledó, Pedro Laín Entralgo, Carmen Martín Gaite, fino ai «disertori» del computer come Philippe Djian; i «possibilisti-pragmatici», cioè quegli autori che pur considerando il computer un valido strumento «non si scaldano più di tanto a difenderlo o a denigrarlo»[12]: tra questi Fiormonte annovera, pur con dovute distinzioni, Francesca Sanvitale, Roberto Vacca, Primo Levi[13], Michel Butor, Vincenzo Cerami, Andrea De

computer può inoltre fungere da copiatrice, blocco per appunti, calendario e telescrivente. La scrittura elettronica può dunque partecipare alla ristrutturazione dell'intera economia dello scrivere», si cita da J.D. Bolter, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa* (nuova edizione), prefazione di F. Colombo, trad. di S. Galli, Vita e Pensiero, Milano 2002 (prima ed. 1991, ed. orig. 1991), p. 38.

[11] D. Fiormonte, *Antologia (e archeologia) della scrittura elettronica: tre tappe di un processo in corso*, in C. Leonardi, M. Morelli, F. Santi (a cura di), *Modi di scrivere. Tecnologie e pratiche della scrittura dal manoscritto al CD-ROM*. Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia, Certosa del Galluzzo (Firenze), 11-12 ottobre 1996, Centro di Studi Sull'Alto Medioevo, Spoleto 1997, pp. 153-192; Id., *Il computer e la scrittura. Forme e limiti di un influsso*, in M. Ricciardi (a cura di), *Lingua Letteratura Computer*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 65-93; Id., *Scrittura e filologia nell'era digitale*, cit., pp. 54-106. Alcune delle interviste di Fiormonte sono oggi disponibili sul sito del progetto Digital Variants, <http://digitalvariants.org> (12/22). È invece molto recente un'inchiesta a cura di studentesse e studenti del Master in Editoria cartacea e digitale dell'Università di Bologna, che sotto la guida di Paola Italia hanno raccolto informazioni sulle modalità di produzione di autrici e autori, con una specifica domanda dedicata al cambiamento dei supporti di scrittura. Vi hanno preso parte Andrea Bajani, Marco Balzano, Paola Capriolo, Giuseppe Culicchia, Paolo Di Paolo, Paolo Di Stefano, Marcello Fois, Antonio Franchini, Helena Janeczek, Maurizio Maggiani, Gaia Manzini, Dacia Maraini, Beatrice Masini, Melania G. Mazzucco, Marta Morazzoni, Laura Pariani, Valeria Parrella, Alessandra Sarchi, Antonio Scurati, Walter Siti, Andrea Tarabbia, Simona Vinci. Cfr. *A carte scoperte. Come lavorano le scrittrici e gli scrittori contemporanei*, un progetto a cura di Paola Italia e del Master in Editoria cartacea e digitale dell'Università di Bologna, Bononia University Press, Bologna 2021; il titolo dialoga con quello di un volume curato da S. Albesano e S. Albonico, *A carte scoperte. Repertorio dei fondi letterari lombardi. Archivi di persona*, Officina letteraria, Milano 2009. Di Paola Italia si veda anche *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Salerno editrice, Roma 2020.

[12] Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, cit., p. 71.

[13] Levi acquistò il suo primo computer nel 1984 (lo racconta in *Personal Golem*, «La Stampa», 15 novembre 1984, poi con il titolo *Lo scriba* in *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino 1985, ora in P. Levi, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2016, vol. II, pp. 982-955). In un noto ritratto di Mario Monge del 1986, Levi appare davanti al suo Mac, dove compare sullo schermo l'inizio di una poesia inedita (*Soldato*), cfr. la nota al testo di *Ad ora incerta* a cura di M. Belpoliti, in Levi, *Opere complete*, cit., p. 1819; Id., *Ad ora incerta*, in *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015, pp. 420-423, e Id., *Il Golem Mac (1986)*, in Id.

Carlo, Aldo Busi. Infine, i gruppi di «entusiasti o spontaneisti», con gli «*aficionados* della prima ora» Umberto Eco e Carlo Pozzoli, e di «entusiasti semplici», come Carmen Covito, Luciano De Crescenzo e José Saramago, il quale fu intervistato da Fiormonte a Madrid:

> mi ha raccontato della sua positiva esperienza con il w[ord] p[rocessor], con il quale ha avuto da subito un buon rapporto. Si è mostrato scettico sulle possibili influenze del computer, accompagnando uno dei suoi soavi sorrisi con un'immagine fulminante: «lo schermo del computer è come un campo di battaglia dove morti e feriti battono in ritirata»[14].

Fiormonte citò anche le testimonianze di Daniele Del Giudice e Valerio Magrelli, che insieme ad altri scrittori intervennero a più riprese sulla rivista «Telèma»[15]. Risale ad esempio agli anni Novanta il lucido intervento di Magrelli *Forse saranno diversi anche i romanzi e le poesie*, in cui l'autore riflette sul passaggio alla videoscrittura; qui la metafora bellica di Saramago sembra essere trasposta alla violenza della macchina da scrivere, nata insieme alle invenzioni belliche coeve:

Photo Levi, Acquario, Torino 2020, pp. 83-85. Tra i numerosi interventi su Primo Levi e il computer cfr. E. Paccagnini, *La poesia può andare d'accordo col computer? Divagazioni su Primo Levi e le macchine*, «Otto/Novecento», XXIV, 3, settembre/dicembre 2000, pp. 129-161, e J. Usher, *The Author and the "Scribe": Creativity and Computers in Primo Levi*, «Testo e Senso», 4, novembre 2001, pp. 239-256, <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/84> (12/22).

[14] *Ibidem*. Alla morte di Saramago, fu ritrovato nel suo computer il quaderno del 1998 della serie dei Quaderni di Lanzarote, cfr. J. Saramago, *Diario dell'anno del Nobel. L'ultimo quaderno di Lanzarote*, Feltrinelli, Milano 2019 (ed. orig. 2018), cfr. l'introduzione di Pilar del Río, *Il libro e i dischi rigidi del tempo*; e un romanzo incompiuto, *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, pubblicato nel 2014 (in edizione italiana J. Saramago, *Alabarde, alabarde*, trad. a cura di R. Desti, con uno scritto di R. Saviano, Feltrinelli, Milano 2016).

[15] Per la consultazione della rivista si rimanda alla Wayback Machine di Internet Archive (<https://web.archive.org>, cfr. qui p. 18) a partire dall'indirizzo <www.fub.it/telema/Numeri.html>. Tra i numerosi interventi su «Telèma» si ricorda quello di Elisabetta Rasy: «io, a tre anni e ancor meno alla fine del secondo millennio, scrivo ancora con la macchina da scrivere, la classica – indistruttibile, meravigliosa e rumorosa – Olivetti Lettera 22. [...] Non per questo, però, non conosco la luce ammaliatrice della videoscrittura. Nell'89 mi chiamarono a occuparmi del servizio culturale di un importante settimanale, e fui costretta a imparare a servirmi del computer [...] Mi trovai benissimo. [...] Ho sempre avuto paura di scriverci romanzi o racconti, perché dopo quella particolare esperienza si è marcata nella mia testa una forte, mitologica differenza tra la pagina bianca e lo schermo», E. Rasy, *Lo schermo è seduttore ma io amo la pagina bianca*, «Telèma», autunno 1997. Tra le non molte testimonianze di scrittrici che si è riusciti a reperire, si veda un commento di Rossana Campo risalente al 1996: «Arrivo anche [a] quattordici riscritture. Limo moltissimo. Poi lascio passare tempo. Rileggo come se non l'avessi scritto io. Dopo una stesura intermedia alla fine trascrivo tutto al computer», in A. Fiori, *La mia scrittura nasce del caos. E poi dal silenzio*, «l'Unità», 23 gennaio 1996. Infine, tra le riviste online si ricorda anche «Golem. L'indispensabile», fondata nel 1996 da Umberto Eco, Gianni Riotta e Danco Singer, la cui prima serie è consultabile tramite la Wayback Machine di Internet Archive (<www.golemindispensabile.it>).

> Mentre su penna e computer la scrittura va e viene in piena libertà, sospinta docilmente dalla corrente del nostro richiamo, con modifiche, rettifiche, spostamenti, nelle macchine da scrivere vige il divieto della cancellatura. Per correggere, occorre far ricorso a espedienti patetici e rudimentali come vernici, diluenti, foglietti incrostati di bianco, residui di un universo materico tratto dall'edilizia (calce, tinteggiature, il velo dell'intonaco, come, diresti, su un palinsesto murario). In questo senso, la video-scrittura sancisce il ritorno al gesto disinvolto e crudele con cui la nostra mano può sopprimere intere frasi o pagine in maniera istantanea. Appartiene cioè a quella fase in cui la tecnologia, dopo un salto iniziale, traumatico e violento, giunge a riprodurre non solo la funzione originaria, ma anche le sue modalità d'adempimento, non solo la grafia, ma anche la sua grazia. Fragorosa, pesante, ferrea, bellica, rigida, 'moderna', la macchina da scrivere poteva nascere solo nel secolo che ha inventato il carro armato, la 'scrittura armata'[16].

Daniele Del Giudice, tra gli interpreti più acuti delle nuove tecnologie e della rete, per «Telèma» scrisse due pezzi, *Negli archivi della rete il tempo ha annullato lo spazio e tutto è soltanto alfabeto* (primavera 1998), e *La casa virtuale non ha spazio, è costruita di tempo e di alfabeti* (inverno 1998/99)[17]. In un intervento del 1999 su «Domus» descrisse il passaggio dalla macchina da scrivere – prima una Underwood e poi una leggerissima Royal, che portava ovunque – al computer:

> Abbandonare la macchina da scrivere per il primo computer fu perciò una decisione stupidamente procrastinata, ridicolmente sofferta, e infine sanamente liberatoria. [...] I motivi per cui all'inizio diffidavo del computer erano opposti a quelli per cui da ragazzino mi ero abbandonato e fuso con la macchina da

[16] V. Magrelli, *Forse saranno diversi anche i romanzi e le poesie*, «Telèma», 6, autunno 1996. Tornano alla mente le lezioni di tecnica del 1933 di Ortega y Gasset, che notava come alcune invenzioni avessero consentito, nell'epoca di transizione dal gotico al rinascimentale, l'*actio in distans*, l'unione di ciò che è distante: «la polvere da sparo come arma e la stampa sono in realtà contemporanee della bussola e del compasso: come si può facilmente vedere, le quattro invenzioni sono accomunate da un medesimo stile [...]. Il cannone mette in contatto immediato i nemici lontani, la bussola e il compasso mettono in contatto l'uomo con le stelle e i punti cardinali; la stampa mette in contatto l'uomo solitario, immerso in se stesso, con quella periferia infinita – nello spazio e nel tempo, infinita nel senso di non finita – che è l'umanità dei possibili lettori» (si cita da J. Ortega y Gasset, *Meditazione sulla tecnica e altri saggi su scienza e filosofia*, a cura di L. Taddio, postfazione di P. Piro, trad. it. di R. Manzocco, Mimesis, Milano 2011, p. 86). Magrelli dal numero 14 di «Telèma» avviò una rubrica che introduceva poesie sul tema del computer (il primo testo è di Maurizio Cucchi). Una raccolta dei pezzi si rintraccia in una *plaquette* reperibile online a firma di G. D'Andrea, *Le stagioni di Teléma – Magrelli e i poeti del computer*, Accademia Nazionale "Il Convivio", Palermo 2004, in cui D'Andrea ripercorre anche le riflessioni di Magrelli su computer, Internet e nuove tecnologie tramite un censimento di interventi dell'autore e opportuni riferimenti alla sua opera.

[17] *Negli archivi della rete* è ripubblicato, in una versione ampliata, nel saggio *Conversazione sull'animale parlante*, in D. Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino 2013, pp. 26-39. *La casa virtuale non ha spazio* confluisce, con il titolo *Città virtuali*, in I. Dionigi (a cura di), *Elogio della politica*, Rizzoli BUR, Milano 2009.

> scrivere: se allora lo stampato della macchina dava l'idea di un qualcosa fatto davvero, adesso il perfetto stampato del computer, impaginato e definitivo e simil-libro, insomma la 'perfezione estetica' di quel che vedevo nel monitor mi lasciava assai poco convinto e diffidente dei contenuti. Li eccedeva. Ci volle poco, però, per capire che computer e scrittura hanno un legame di radice profonda, sono fatti uno per l'altra. Anzi, 'sono fatti uno dell'altra': usiamo un linguaggio macchina, codice alfanumerico, alfabeto per noi totalmente privo di senso comune, per comporre alfabeti e testi in forma di senso comune. È naturale che i nuovi oggetti, soprattutto quelli che incidono nella carne e nei modi del nostro lavoro, ci lascino ogni volta fortemente convinti o fortemente perplessi. Si tratta di oggetti, niente di più, come lo erano la squadra o la vecchia Olivetti, ma nella loro natura di oggetti racchiudono alcune domande, almeno due: da dove comincia il lavoro? come cambia il lavoro? Si presentano 'friendly' all'aspetto, alleviano fatiche o abbreviano tempi o rendono possibile ciò che prima non era, ma così facendo spostano la soglia da cui procede l'essenza di quel che chiamiamo 'elaborazione' o 'invenzione'. E se risolvono molto, chiedono ancora di più. Come è sempre accaduto[18].

Non tutti però lasciarono la macchina da scrivere. Nell'aprile 2011 Paolo Di Stefano firmava un intervento sul «Corriere della Sera» in occasione della chiusura dell'ultima fabbrica di macchine, che si trovava in India[19]. A coloro che passarono senza esitazioni al computer – e tra questi Di Stefano menziona Emilio Tadini – si contrapponevano invece «esemplari rari di scrittori-macchinisti» come Alberto Arbasino, Raffaele La Capria, Gillo Dorfles («il quale però, superati i cento, non esclude affatto una conversione futura»), Guido Ceronetti, Sebastiano Vassalli[20] e Franco Cordelli. In quella pagina del «Corrie-

[18] Daniele Del Giudice, *Computer e creatività*, «Domus», 821, dicembre 1999, ripubblicato online sul sito di «Domus», 29 febbraio 2016, <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2016/02/29/computer_e_creativita_un_omaggio_ai_grandi_progettisti_.html> (12/22).

[19] P. Di Stefano, *Quei fedelissimi che non rinunciano al ticchettio della macchina da scrivere*, «Corriere della Sera», 28 aprile 2011.

[20] Così Vassalli nell'ottobre del 2000: «sono convinto da sempre che il tempo della scrittura e del racconto sia quello della mano che traccia i segni sul foglio, seguendo il dipanarsi e il comporsi tra loro dei pensieri; e, da sempre, scrivo a mano. Di più: sono anche convinto che un lettore attento debba essere in grado di distinguere un libro scritto a mano da un libro scritto al computer», S. Vassalli, *Ma il computer eliminerà le correzioni d'autore*, «Corriere della Sera», 25 ottobre 2000. Il pezzo nasce da un intervento di L. Testaferrata, *Un appello per gli ultimi amanuensi*, «Avvenire», 24 ottobre 2000, a cui Vassalli, pur aderendo, dissente su un punto: «ciò che mi entusiasma meno nell'articolo di Testaferrata, è invece la difesa delle cosiddette "varianti" [...] da questo punto di vista, se ciò servirà a eliminare le correzioni d'autore, penso che il computer sarà utile alla letteratura, non soltanto come attrezzo per scrivere; e che la critica letteraria non potrà che migliorare, se le toglierà uno dei suoi feticci più sciocchi». Sul tema degli interventi correttori, Claudio Pozzoli ricordò ironicamente il caso di Giovanni Giudici: «scrive le sue poesie con la fedele Olivetti "Lettera 22", ma ogni tanto le riscrive a mano per concedere ai posteri anche un manoscritto. E poi si lascia fotografare (per il mensile PM) con una sua poesia visualizzata sul computer ETS:

re» erano pubblicate foto storiche di scrittori e giornalisti seduti al tavolo con la loro macchina da scrivere, tra cui Hemingway e Pasolini. Ripensando a quelle immagini iconiche ci si chiede, in primo luogo, come sia cambiato negli ultimi decenni il tavolo degli scrittori, una domanda che può partire da un dato molto pragmatico, ovvero proprio dalle scrivanie. Nel 2013 la rivista letteraria online «Doppiozero» avviava una rubrica chiamata *Tavoli*, con fotografie di Giovanna Silva che ritraevano scrivanie di scrittori, intellettuali, artisti, scienziati, fotografi, accompagnati da commenti di critici e saggisti[21]. Scorrendo quelle foto si ha un'idea dell'autorappresentazione degli scrittori nel proprio ambiente di lavoro: Alberto Arbasino aveva una macchina da scrivere a nastro, Claudio Magris solo volumi e carte (ma si può intuire la presenza di un computer da un floppy disk appoggiato su una VHS); sul tavolo di Ginevra Bompiani, accanto al *Romanzo storico* di Enzo Mari e Carla Vasio, appare un grande iMac, mentre per Umberto Eco, al centro del tavolo, si notano un PC fisso e un portatile; per Walter Siti, Franco Cordelli e Antonio Moresco nessun computer: ordinatissimi quaderni; una composizione minimalista fatta di pochi oggetti su una superficie tonda coperta da un panno verde; un tavolo provocatoriamente vuoto. Tra le carte e i libri del tavolo di Patrizia Valduga si nota un portatile bianco di Apple, mentre nel caso di Giovanni Anceschi due portatili Apple e lo schermo di un computer fisso[22]. Il tavolo di Anceschi nella foto di Giovanna Silva ci dona un piccolo *cadeau*: accanto ai computer si intravede la copertina del famoso Almanacco Letterario Bompiani del 1962[23], a cui contribuirono alcuni giovani

nell'immagine guarda al futuro, per gli archivi fa concessioni al passato, ma per il presente si fida solo della sua macchina», Pozzoli, *Scrivere con il computer*, cit., pp. 138-139. Di Giovanni Giudici si veda il suo intervento del 1985: «l'*homo electronicus*, pur rimettendoci così qualcosa sotto il profilo estetico, godrà [...] del privilegio dell'ubiquità, nel senso soprattutto che gli basterà volgere una distratta occhiata al suo "personal-video-terminal" per essere dentro a quel che succede dovunque», G. Giudici, *Una lacrima sul video*, «l'Unità», 10 agosto 1985. Ma cfr. anche Nico Orengo: «Il computer abolirà le varianti dei testi narrativi o poetici degli scrittori. Scomparirà la scrittura a mano. Fra cent'anni guarderemo i manoscritti di oggi come oggi guardiamo le pergamene», N. Orengo, *I "quaderni di brutta" degli scrittori*, «La Stampa», 30 aprile 1988.

[21] Il testo introduttivo è di Belpoliti, da cui si cita: «sul tavolo di lavoro c'è l'esperienza dell'autore, mentre si fa. Gli oggetti che si trovano sulla scrivania, lo stesso tavolo quale oggetto, non sono qualcosa d'inerte; rivelano il modo concreto d'essere dell'autore, nel momento stesso in cui si manifesta. Sono un'estensione del suo stesso corpo, anche quando non c'è, non è lì», M. Belpoliti, *Al tavolo*, «Doppiozero», 21 gennaio 2013, <https://www.doppiozero.com/al-tavolo> (12/22).

[22] Cfr. R. Manica, *Tavoli. Alberto Arbasino*, «Doppiozero», 11 marzo 2013; G. Giossi, *Claudio Magris*, 25 febbraio 2013; C. Valerio, *Ginevra Bompiani*, 28 ottobre 2013; G. Marrone, *Umberto Eco*, 7 ottobre 2013; A. Cortellessa, *Walter Siti*, 21 gennaio 2013; D. Pinto, *Franco Cordelli*, 6 maggio 2013; L. Grazioli, *Antonio Moresco*, 17 giugno 2013; M. Renda, *Patrizia Valduga*, 18 marzo 2013; A. Giammei, *Giovanni Anceschi*, 9 dicembre 2013. Gli interventi sono su «Doppiozero», <https://www.doppiozero.com> (12/22).

[23] S. Morando (a cura di), *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, «Almanacco Letterario Bompiani», 1962.

membri del Gruppo T (tra cui Anceschi)[24]. Quel numero dell'Almanacco, per le cure grafiche di Bruno Munari, includeva interventi, tra gli altri, di Aurelio Roncaglia, Carlo Tagliavini, Umberto Eco e del gesuita Roberto Busa[25]; ma proponeva anche un'inchiesta a critici e studiosi sull'influenza dei calcolatori sugli studi filologici e linguistici[26], e il noto esperimento di poesia elettronica *Type Mark I* di Nanni Balestrini[27].

Infine, tra le fotografie di Silva, colpisce quella dell'artista Lara Favaretto, che ha sul suo tavolo una serie di 'oggetti desueti' di vario tipo: sgorbie, bulini, scalpelli, fotografie, conchiglie, zanne di animale, gomitoli, modellini di auto e pullman[28]. Qualche anno dopo, nel 2019, Favaretto avrebbe presentato alla Biennale di Venezia l'opera *Thinking Head* (2017-2019), invitando diversi intellettuali in un bunker per una serie di incontri chiamati *Clandestine Talks*, ciascuno dedicato a una parola scelta da Favaretto e dai suoi collaboratori[29]. Nel Padiglione Centrale della Biennale fu allestita una stanza in cui erano esposti su mensole degli oggetti, a formare una specie di atlante di ispirazione warburghiana di aggregazioni basate su quel gruppo di parole-nuclei. Si pensa ora agli oggetti tecnologici che circondano la nostra vita, e che sono perlopiù i supporti attraverso i quali si compone e viaggia l'informazione digitale, fragilissimi cu-

[24] Nella foto, Giammei ha notato che sullo schermo di un Mac è aperta un'immagine con la riproduzione di una delle opere di Anceschi presente sull'Almanacco (ivi, p. 183).

[25] Su cui cfr. Steven E. Jones, *Roberto Busa, S.J., and the emergence of Humanities Computing. The Priest and the punched cards*, Routledge, New York 2016, e J. Nyhan, M. Passarotti (a cura di), *One Origin of Digital Humanities. Fr Roberto Busa in His Own Words*, foreword by Steven E. Jones, Springer, Cham 2019.

[26] Tra gli intellettuali interpellati anche Cesare Cases (cfr. *supra*, nota 6), che alla domanda su come il computer avrebbe potuto aiutare la critica stilistica rispose: «solo nell'elaborazione dei dati statistici. Che nel passo della *Fedra* di Racine studiato da Leo Spitzer ricorra a volta la parola *voir* la macchina lo può determinare facilmente (non so però se anche nelle sue flessioni), ma l'interpretazione, giusta o sbagliata che sia [...] la può fornire solo Spitzer stesso», C. Cases, in *Le due culture. Inchiesta*, in *Le applicazioni dei calcolatori*, cit., pp. 143-144. Sul tema torna alla mente l'esperimento di Franco Moretti in *Operationalizing* (2013), che ora si può leggere in *Operazionalizzare: o la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria* (trad. di A. Bibbò), in F. Moretti, *La letteratura in laboratorio*, a cura di G. Episcopo, FedOA Press, Napoli 2019, <10.6093/978-88-6887-051-5>, pp. 43-61 (cfr. Id., *Falso Movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, nottetempo, Milano 2022).

[27] Sul noto esperimento ci limitiamo a segnalare un recente volume di Roberta Iadevaia dedicato alla storia della letteratura elettronica italiana: R. Iadevaia, *Per una storia della letteratura elettronica italiana*, Mimesis, Milano 2021, p. 39 e sgg.

[28] C. Cartuccia, *Tavoli. Lara Favaretto*, «Doppiozero», 29 luglio 2013, <https://www.doppiozero.com/tavoli-lara-favaretto> (12/22).

[29] Cfr. L. López Paniagua, *Lara Favaretto*, in *May You Live in Interesting Times*, La Biennale di Venezia, Venezia 2019, p. 244. Il primo dei *Clandestine talks*, dedicato alla parola *Algorithm*, è del 9 maggio 2019, <https://youtu.be/u8GZqKJdMjA> (12/22), con Mitra Azar, Donatella Della Ratta, Matias Guerra, Giorgio Sancristoforo. Cfr. il sito del progetto, <http://www.thinking-head.net> (12/22). Sul tema della memoria e dell'archivio nel campo artistico si veda C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi Editore, Cremona 2016.

stodi delle memorie, il cui involucro e contenuto sono destinati a una repentina obsolescenza. Oggetti che Byung-Chul Han ha definito 'non cose'[30], e con cui invece dobbiamo fare i conti per comprendere dove si svolge il mestiere della scrittura degli ultimi decenni, un mestiere che dalla pagina bianca, demone e promessa di ogni scrittore, si trasferisce su un altrettanto temibile e promettente file vuoto[31]. «Si tratta di oggetti, niente di più», scriveva Daniele Del Giudice nel 1999, «ma nella loro natura di oggetti racchiudono alcune domande»[32]. Un anno prima lo scrittore rifletteva sulla portata di quegli oggetti fisici, gli *hardware*, su cui girano programmi che a loro volta producono una nuova tipologia di oggetti, con strati di linguaggi che dall'interfaccia accomodante dello schermo luminoso arrivano ai linguaggi più oscuri e nascosti della macchina:

> Corpo e oggetti. Corpo, oggetti e alfabeti. Il *software*, da tempo, è concepito come *object oriented*. Per questa sua intenzione di oggettualità, di solidità, potremmo dire che il *software*, inteso come 'oggetto', diventa a suo modo *hardware*, rendendo più sfumata tale distinzione. Questo documento è un oggetto. Il cestino del *desktop* nel quale potrei gettarlo è un oggetto. La scheda video, che compare come icona nei controlli del sistema operativo col quale sto scrivendo, è anch'essa un oggetto; di sostanza diversa, ma concettualmente 'oggettosa' come la scheda video fisicamente oggetto che all'interno del *case* del computer rende per me visibili le lettere degli archivi che vado scrivendo. Cestino, cartelline, icona della scheda video, sono oggetti fatti di alfabeti: la loro forma, la loro presenza di 'oggetto', la loro sostanza è quella di segni alfanumerici combinati, alfabeti appunto. È la prima volta che gli oggetti sono fatti di alfabeti, sfumando così l'antica distinzione tra *nomina* e *res*. L'alfabeto con cui redigo questi archivi ha un supporto; non cartaceo, ma nemmeno semplicemente 'elettronico'. Il suo supporto è il linguaggio-macchina, alfanumerico, anch'esso un alfabeto. Lettere appoggiate sopra lettere, lettere sorrette da lettere. C'è dunque un alfabeto per me privo di senso comune che uso per sperimentare, per descrivere mediante un alfabeto di significato, quel che sta cambiando, almeno un po', nel senso comune degli oggetti, del corpo, e degli alfabeti[33].

[30] Byung-Chul Han, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, trad. di Simone Aglan-Buttazzi, Einaudi, Torino 2022 (ed. orig. 2021).

[31] Ci si riferisce a Maurice Blanchot, e in particolare a *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris 1959 (nella trad. it. di G. Ceronetti e G. Neri, il Saggiatore, Milano 2019). Ma si veda anche Mazzoni: «Che cos'è, oggi, il romanzo? [...] *a partire da una certa data, il romanzo diventa il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo*. [...] La fluidità dei confini si riflette nella fluidità dei termini che designano la nostra forma [...]. La stessa fluidità anarchica agisce nella coscienza e nell'inconscio degli scrittori: davanti al *file* vuoto, i narratori moderni sanno di avere, almeno in linea di principio, una libertà assoluta», G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 29-30.

[32] Cfr. *supra*, p. 20.

[33] Del Giudice, *Negli archivi della rete*, cit. (cfr. nota 17). Nel suo volume del 1997, Giuseppe Gigliozzi definiva il corpo e l'anima del Golem-macchina: l'hardware «deve – in fin dei conti – essere considerato per quello che è. Una struttura legata alla tecnologia disponibi-

1.2 Preservare ciò che nasce digitalmente

Nel suo volume *Il futuro del libro,* Robert Darnton ricorda le tappe epocali che hanno mutato la tecnologia dell'informazione, con il passaggio dal rotolo al codice all'inizio dell'era cristiana, la rivoluzione di Gutenberg nella metà del XV secolo e l'avvento del digitale, che ha generato un panorama decisamente più frammentato conferendo ai testi e alla loro trasmissione caratteri di mobilità e mutabilità[34]. Pare superfluo ricordare che questa fluidità non è un'invenzione della nostra epoca: Dartnon stesso ha ricordato casi storici molto noti, come quello dell'*Enyclopédie* di Diderot, la cui edizione più popolare ha un centinaio di pagine in più rispetto a quella originale[35]. Tuttavia, la produzione odierna di materiali testuali non solo non è paragonabile per quantità a nessun altro periodo storico, ma nell'ambito digitale è portatrice di caratteristiche specifiche. Così Giuseppe Gigliozzi:

> Qualcuno (deve essere uno parecchio distratto però) può non essersi accorto della trasformazione che si sta verificando nella nostra cultura in seguito al nuovo modo di accumulare, conservare e trasmettere l'informazione. Gli altri, quelli che se ne sono sicuramente accorti, hanno invece la spiacevole sensazione di non trovarsi

le in un'epoca storica determinata, destinata a divenire obsoleta con incredibile rapidità e delegata a fornire un supporto concreto alla circolazione delle informazioni che sono il fondamento dell'informatica» (G. Gigliozzi*, Il testo e il computer. Manuale di informatica per gli studi letterari*, Bruno Mondadori, Milano 1997, p. 36). All'interno della macchina, Gigliozzi scomponeva le nozioni di RAM e di memoria di massa in «memorie che dimenticano» («una memoria utile, rapida e 'leggera', ma un po' traditrice. Se 'manca la luce' dimentica tutto») e «memorie che ricordano» («un po' più pesanti e quindi meno volatili [...]: i nostri solidi archivi»), ivi, pp. 37-38.

[34] R. Darnton, *Il futuro del libro*, trad. di A. Bottini, Adelphi, Milano 2011, p. 43 e sgg. (ed. orig. 2009). Cfr. anche G. Roncaglia, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Laterza, Roma-Bari 2010, da cui si cita: «l'introduzione e la diffusione del personal computer prima e delle reti poi offrono ai testi supporti diversi da quelli tradizionali, diversi in primo luogo dalla carta stampata e dai libri. La pagina è sostituita dallo schermo, i caratteri stampati si trasformano in bit. [...] Se consideriamo il passaggio da oralità a scrittura come la prima, fondamentale rivoluzione nella storia dei supporti e delle forme di trasmissione della conoscenza, il passaggio dal *volumen* al *codex,* dalla forma-rotolo alla forma-libro, come una seconda tappa essenziale di questo cammino, e la rivoluzione gutenberghiana come suo terzo momento, si tratta della quarta rivoluzione che interessa il mondo della testualità», ivi, pp. X-XI. Le riflessioni sulla testualità digitale, nelle sue molteplici declinazioni, sono com'è ovvio uno dei nuclei teorici fondamentali dell'Informatica umanistica e delle Digital Humanities. Tra gli studiosi italiani, oltre a Roncaglia si citano almeno Giuseppe Gigliozzi, Tito Orlandi, Dino Buzzetti, Pasquale Stoppelli, Raul Mordenti, Teresa Numerico, Domenico Fiormonte, Fabio Ciotti, Francesca Tomasi. E si ricorda solo il ricchissimo convegno Linceo *I nuovi orizzonti della filologia: ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici. Atti del Convegno Internazionale dell'Accademia Nazionale dei Lincei in collaborazione con l'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, a cura di Tito Orlandi, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1999. Su questi temi si veda la ricognizione di F. Meschini*, Oltre il libro. Forme di testualità e digital humanities*, Editrice Bibliografica, Roma 2020. Da un'altra e altrettanto importante prospettiva cfr. almeno gli studi di Alberto Cadioli, di cui è recente la raccolta di saggi A. Cadioli, *Dentro e fuori il testo. Dall'editoria alla filologia*, a cura di V. Brigatti e I. Piazza, premessa di G.C. Ferretti, Ledizioni LediPublishing, Milano 2022.

[35] Darnton, *Il futuro del libro*, cit., p. 52 e sgg.

> più in un territorio amico, ma di non avere ancora sentito il grido della vendetta che annuncia la vicinanza della terra. I più prudenti, resisi conto di assomigliare un po' a quei benedettini che a forza di copiare salvarono la cultura occidentale, si sono messi a memorizzare e a codificare con cura quanti più testi possibile[36].

Il problema spinoso della conservazione del digitale si presentò, nell'ambito degli archivi letterari, quando le istituzioni iniziarono a ricevere floppy disk, computer e altri dispositivi accanto alle tradizionali donazioni di carte d'autore[37]. Nel 2009 un gruppo di ricercatori coordinato da Matthew Kirschenbaum, già autore l'anno prima del fondamentale volume *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*[38], pubblicò il report di un progetto statunitense sul digitale d'autore finanziato dall'Office of Digital Humanities del NEH (National Endowment for the Humanities)[39]. Partecipavano al lavoro le maggiori istituzioni che in quel momento stavano preservando materiale nato digitalmente: la biblioteca MARBL (Manuscripts, Archives, and Rare Books Library,

[36] G. Gigliozzi, *Il testo e il computer. Manuale di informatica per gli studi letterari*, Bruno Mondadori, Milano 1997, p. 144. In quello stesso anno lo studioso Terry Kuny parlava per la nostra epoca di un Medioevo digitale, paragonando il lavoro degli archivisti e dei bibliotecari di oggi a quello degli antichi monaci: «mentre ci addentriamo nell'era elettronica degli oggetti digitali, è importante sapere che ci sono nuovi barbari alle porte e che stiamo entrando in un'era in cui molto di ciò che sappiamo – così come molte delle cose che sono state codificate o scritte elettronicamente – sarà perso per sempre. A mio avviso stiamo vivendo nel mezzo del Medioevo digitale; di conseguenza, come i monaci del passato, tocca a bibliotecari e archivisti mantenere la tradizione che dà credito alla storia e all'eredità scritta dei nostri tempi», T. Kuny, *A Digital Dark Ages? Challenges in the Preservation of Electronic Information*. Workshop Audiovisual and Multimedia joint with Preservation and Conservation, Information Technology, Library Buildings and Equipment, and the PAC Core Programme, 63rd IFLA Council and General Conference, 1997, <https://archive.ifla.org/IV/ifla63/63kuny1.pdf> (12/22), trad. nostra. Nel febbraio del 2015 Vint Cerf, uno dei pionieri di Internet, durante un incontro dell'American Association for Advancement of Science mise in guarda sulla fragilità delle memorie salvate su supporti digitali e parlò dei rischi di una Digital Dark Age (in quelle settimane l'intervento fece notizia e fu richiamato da molte testate giornalistiche).

[37] Per una panoramica generale sui problemi della preservazione del digitale si rimanda almeno a M. Guercio, *Conservare il digitale. Principi, metodi e procedure per la conservazione a lungo termine di documenti digitali*, Laterza, Roma-Bari 2013; Cfr. anche P.G. Weston, *Digital curation: nuove opportunità per bibliotecari e archivisti*, in Id. (a cura di), *Il libro, gli archivi e la memoria digitale*, Unicopli, Milano 2013, pp. 9-66.

[38] MIT Press, Cambridge: Massachussets 2008. Cfr. anche L. Duranti, *From Digital Diplomatics to Digital Records Forensics*, «Archivaria», 68, January 2009, pp. 39-66, <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13229> (12/22) e J. Leighton John, *Adapting Existing Technologies for Digitally Archiving Personal Lives: Forensics, Ancestral Computer, and Evolutionary Perspectives and Tools*, iPress 2008, The Fifth International Conference on Preservation of Digital Objects, London, September 29-30, 2009, <http://www.bl.uk/ipres2008/presentations_day1/09_John.pdf> (12/22).

[39] Il gruppo era composto da Erika Farr, Kari M. Kraus, Naomi L. Nelson, Catherine Stollar Peters, Gabriela Redwine, Doug Reside. Cfr. M.G. Kirschenbaum *et al.*, *Approaches to Managing and Collecting Born-Digital Literary Materials for Scholarly Use*, White Paper to the NEH Office of Digital Humanities, May 2009, <http://dx.doi.org/10.17613/M66937>.

nel 2015 ribattezzata Stuart A. Rose Library), dell'Emory University; l'Harry Ransom Center, The University of Texas (Austin), e il Maryland Institute for Technology in the Humanities (MITH), University of Maryland[40]. Si avviò così un'importante rete che connetteva anche altre istituzioni alle prese con la gestione di archivi ibridi: la Library of Congress, Stanford University, University of Maine, Yale University, la New York Public Library, e la Bodleian Library (University of Oxford). Ne emerse una lunga lista di problemi da risolvere, ma anche importanti acquisizioni metodologiche grazie alla condivisione di diversi casi di studio.

Nello stesso 2009, a pochi mesi dalla scomparsa di David Foster Wallace e di John Updike, il gruppo parlò di questi archivi nel corso della conferenza annuale iPRES (International Conference on Digital Preservation), evidenziandone le criticità fondamentali:

> Qui iniziano i problemi e le sfide, quasi letteralmente sulla soglia del processo di raccolta. Dopotutto cosa viene raccolto? L'hardware fisico e il supporto oppure i dati binari che esso contiene? In che modo un archivio si confronta con l'hardware che è rimasto nell'attico di qualcuno o nella sua cantina per decenni? Che si può dire della volatilità dei supporti (i dischetti da 5 pollici e un quarto, introdotti negli ultimi anni '70, sono già oltre la loro prospettiva di vita). Anche se si ipotizzasse che i dati possano essere recuperati da questi supporti, possono essere autenticati? Stabilizzati? I dati consistono esclusivamente nei file completi oppure in tutti i bit contenuti nel supporto fisico, magari comprensivi di frammenti di file sovrascritti o cancellati? Come si può catalogare questo materiale? [...] Come può l'archivista sapere cosa appartiene all'autore anziché (per esempio) a un membro della famiglia che usa lo stesso computer? Che si può dire dei file di sistema? E cosa si può dire di software di terze parti inclusi nella raccolta dell'autore? Come si può dare ai ricercatori l'accesso a questi materiali?[41]

Kirschenbaum ottenne dei finanziamenti anche dalla Mellon Foundation, e nel 2010 fu organizzato alla University of Maryland il convegno *Computer Forensics and Born-Digital Content in Cultural Heritage Collections*, che unì studiosi di diverse discipline per cercare di comprendere come gestire e organizzare questa nuova tipologia di archivi, prendendo come esempio le tecniche di informatica forense che nel campo giuridico servono a compiere indagini e a verificare

[40] Il MITH, sede istituzionale di Kirschenbaum, è uno dei centri affiliati alla Electronic Literature Organization (ELO), fondata nel 1999 a Chicago, <https://eliterature.org> (12/22), e conserva diversi materiali ipertestuali, tra cui un fondo di Deena Larsen, di cui si parlerà in seguito, e la Bill Bly Collection of Electronic Literature, <https://mith.umd.edu/research/bill-bly-collection/> (12/22).

[41] M. Kirschenbaum, E.L. Farr, K.M. Kraus *et al.*, *Digital Materiality: Preserving Access to Computer as Complete Environments, iPRES 2009. The Sixth International Conference on Preservation of Digital Objects*, California Digital Library, UC Office of the President, s.l., 2009 pp. 105-112, <https://escholarship.org/uc/item/7d3465vg> (12/22), trad. nostra.

delle prove basandosi su materiali contenuti su supporti digitali[42]. Il report del progetto, *Digital Forensics and Born-Digital Content in Cultural Heritage Collections*[43], consentì la nascita dell'iniziativa BitCurator: diventato un consorzio nel 2014, è attualmente una delle più interessanti realtà che si occupano dei problemi legati alla preservazione del digitale[44].

Ancora nel 2010, l'archivista Ricky Erway, venuta a mancare da poco, pubblicò *Defining Born Digital*, il primo di una serie di white paper dell'Online Computer Library Center (OCLC) dedicati al tema delle collezioni nate digitalmente nel contesto del progetto *Demystifying Born Digital*[45]. In quei mesi si era conclusa un'indagine di OCLC sulle collezioni speciali conservate in archivi, biblioteche e altri soggetti conservatori, i cui risultati avevano evidenziato diverse problematiche nel trattamento del *born digital* («la gestione di materiali archivistici nati digitalmente è ancora nella sua infanzia»)[46]. Il documento di Erway elencava schematicamente e operativamente i problemi principali, proponendo innanzitutto una classificazione delle tipologie di materiali possibili: 1. Fotografie digitali; 2. Documenti digitali; 3. Contenuti prelevati dal web («harvested web content»); 4. Manoscritti digitali, ovvero 'carte' personali; 5. Registri elettronici («electronic records»), ovvero documenti istituzionali, governativi, aziendali (i quali possono includere documenti di testo ma anche basi di dati, fogli di calcolo, presentazioni, e altre tipologie di file); 6. Gruppi di

[42] Il sito della conferenza è ancora online all'indirizzo <https://archive.mith.umd.edu/forensics/> (12/22). Tra i partecipanti anche Luciana Duranti, a cui si deve il pionieristico progetto InterPARES (International Research on Permanent Authentic Records in Electronic System), avviato nel 1999 per la preservazione a lungo termine del digitale, <http://interpares.org> (12/22). Di Duranti si veda anche il contributo *La definizione di memoria elettronica: il passo fondamentale nella sua preservazione*, in T. Gregory, M. Morelli (a cura di), *L'eclisse delle memorie*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 147-160.

[43] *Digital Forensics and Born-Digital Content in Cultural Heritage Collections*, by M.G. Kirschenbaum, R. Ovenden, G. Redwine, with research assistance from R. Donahue, Council on Library and Information Resources, Washington D.C., December 2010, <https://www.clir.org/wp-content/uploads/sites/6/pub149.pdf> (12/22).

[44] Il consorzio ha rilasciato alcuni tool *open source*, cfr. il sito <https://bitcurator.net> (12/22); e la pagina GitHub, <https://github.com/BitCurator> (12/22). BitCurator ha collaborato a progetti di istituzioni che aderiscono al consorzio, si veda ad esempio *Investigating, Synchronizing, and Modeling a Range of Archival Workflows for Born-Digital Content*, Educopia Institute, <https://educopia.org/ossarcflow/> (12/22), cfr. in particolare *OSSArchFlow Guide to Documenting Born-Digital Archival Workflows* di Alexandra Chassanoff e Colin Post.

[45] R. Erway, *Defining "Born Digital"*, OCLC Online Computer Library Center, November 2010. OCLC è un'organizzazione internazionale nata nel 1967 a Dublin (Ohio), conosciuta soprattutto per il suo catalogo WorldCat ma anche per aver pubblicato, a metà degli anni Novanta, lo storico set di metadati Dublin Core. Tutti i contributi del gruppo di lavoro di OCLC si trovano alla pagina *Demystifying Born Digital*, <https://www.oclc.org/research/areas/research-collections/borndigital.html> (12/22). OCLC collaborò insieme ad archivisti e studiosi specializzati nel trattamento di materiali nati digitalmente, tra cui Matthew Kirschenbaum, Naomi Nelson, Gabriela Redwine, Susan Thomas e Dave Thomson.

[46] J.M. Dooley, K. Luce, *Taking Our Pulse: The OCLC Research Survey of Special Collections and Archives*, OCLC Online Computer Library Center, Dublin (Ohio), October 2010, p. 9 (trad. nostra).

dati statici, creati durante una ricerca; 7. Documenti dinamici, come file grafici (es. CAD)[47], ma anche materiali provenienti da social network; 8. Arte digitale; 9. Pubblicazioni in formato digitale (musica, film, video game). Per tutti questi casi, Erway sottolineava i rischi maggiori: il deterioramento dei bit ('Bit rot'), l'obsolescenza dei supporti di memorizzazione e più in generale degli hardware, l'obsolescenza dei software, e la possibile perdita dell'integrità dei dati (ovvero della loro autenticità)[48]. Da quel primo contributo seguirono successivamente altri approfondimenti, con indicazioni pratiche per arginare possibili errori nel trattamento dei materiali. Si deve ancora a Erway, ad esempio, una lista di consigli utili per maneggiare supporti fisici contenenti materiali digitali:

> si dovrebbe iniziare facendo propri quattro principi essenziali: non maltrattare (il supporto fisico o il contenuto); non fare nulla di non necessario che possa precludere attività e usi futuri; non lasciare che i primi due principi siano di ostacolo all'azione; documenta quello che fai[49].

Se l'OCLC si preoccupava necessariamente di un'ampia casistica di collezioni speciali, studiosi come Kirschenbaum stavano cercando di risolvere i problemi specifici delle memorie di scrittrici e scrittori. Fu Kirschenbaum, sulla scorta della lezione di Jerome McGann, a introdurre il concetto di *.txtual condition*[50]. Nel 1995 la Modern Language Association (MLA) aveva dato la definizione di documento archivistico primario (Primary Record), ovvero «un oggetto fisico, prodotto o utilizzato nel particolare momento passato di cui ci si sta occupando, in una data istanza»[51]; Kirschenbaum nel 2013 ricordò che non era più possibile considerare il documento archivistico semplicemente un oggetto fisico:

[47] Usati soprattutto dagli architetti per la stesura di elaborati tecnici e per la modellazione in 3D.

[48] Sul concetto di autenticità, cfr. L. Duranti, *Reliability and Authenticity: The Concepts and Their Implications*, «Archivaria», 39, Spring 1995, pp. 5-10, <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12063> (12/22); e L. Duranti, T. Eastwood, H. MacNeil, *Preservation of the Integrity of Electronic Records*, Springer, Dordrecht 2002.

[49] R. Erway, *You've Got to Walk Before You Can Run: First Steps for Managing Born-Digital Content Received on Physical Media*, OCLC Online Computer Library Center, August 2012, p. 3 (trad. nostra).

[50] Il riferimento è a J.J. McGann, *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton 1991; cfr. anche J. McGann, *La letteratura dopo il World Wide Web. Il testo letterario nell'era digitale*, edizione italiana a cura di D. Buzzetti, Bononia University Press, Bologna 2002 (ed. orig. *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*, Palgrave, New York 2001); e D. Buzzetti, J. McGann, *Electronic Textual Editing: Critical Editing in a Digital Horizon*, in L. Burnard *et al.*, *Electronic Textual Editing*, Modern Association of America, New York 2006, pp. 53-73.

[51] G. Thomas Tanselle *et al.*, *Significance of Primary Record, Profession 95*, MLA, New York 1995, pp. 27-50, poi online all'indirizzo <https://www.mla.org/content/download/3393/file/spr_print.pdf> (12/22), trad. nostra; di Tanselle si veda *Literature and Artifacts*, The Bibliographical Society of the University of Virginia, Charlotteville 1998, trad. it di L. Crocetti, *Letteratura e manufatti*, Le Lettere, Firenze 2004, con un'introduzione di Neil Harris, da cui si cita: «Quando ricordiamo la storia dei materiali librari, dalla tavoletta di argilla al rotolo di pergamena, dalla carta fatta con stracci di lino a quella di cellulosa, ci si accorge che la facilità di scrittura e di diffusione ha sempre prevalso rispetto alle esigenze di conservazione. Se epoche storiche differenti

> Anche i testi elettronici, i file, i *feed*, e le trasmissioni di qualsivoglia tipo, adesso sono indisputabilmente *Primary Record* (come prova non serve guardare più in là degli hashtag #Egypt oppure #Obama in Twitter). Questa è la *condizione .txtuale* del mio titolo. Nel dominio specifico del letterario, uno scrittore che lavora oggigiorno non sarà e non potrà essere studiato in futuro nello stesso modo degli scrittori del passato, in quanto le prove materiali di base della propria attività autoriale – manoscritti e bozze, note di lavoro, corrispondenza, diari – stanno sempre di più migrando, come tutta la produzione testuale, verso la dimensione elettronica. In effetti, mentre stavo ultimando la mia prima bozza di questo saggio, la British Library ha aperto al pubblico accesso le sue carte di J.G. Ballard; questo è probabilmente, come un commentatore arguisce, «l'ultimo archivio esclusivamente non-digitale di tale statura», dal momento che Ballard non ha mai posseduto un computer. Considerate per contro l'*enfant terrible* di Oprah, Jonathan Franzen, il quale, secondo il «Time Magazine», scrive con un «pesante, obsoleto portatile Dell dal quale ha setacciato ogni traccia di 'Hearts' e 'Solitario', fino al livello del sistema operativo» (Grossman 2010). Un giorno un archivista potrebbe doversi confrontare con questa bestiaccia, così come con gli altri computer di Franzen, e con gli hard drive e le chiavette USB e i floppy disk in scatole da scarpe[52].

In quello stesso intervento, Kirschenbaum fece alcune riflessioni sull'Open Archival Information System (OAIS), il modello di riferimento per la conservazione del digitale, nato sull'impulso del Consultative Committee for Space Data System per la conservazione dei dati delle missioni spaziali, poi adottato come principale strumento per la modellazione di progetti di conservazione digitale in ambito archivistico[53]. Kirschenbaum notò la fissità del concetto di archivio nel modello

si distinguono attraverso scelte di un supporto per ricevere i loro testi, la nostra si riconosce dal suo amore per la plastica, espresso non solo nei microfilmati, ma anche nei dischi, nei nastri, oppure nel polimero sulla superficie di un CD-ROM o DVD. In nessun'altra epoca il trasferimento dei testi da un supporto all'altro è stato promosso con la scusa di garantire la loro sopravvivenza. Una tavoletta d'argilla è praticamente indistruttibile, un codice pergamenaceo dura migliaia di anni, molti manoscritti e stampati cartacei hanno diversi secoli già alle spalle: ma la plastica quanto dura? Qualche decennio pare la risposta più sicura. Alla debolezza del supporto si aggiunge l'obsolescenza dei macchinari indispensabili per sfruttare alcune tecnologie: i nastri forati di carta dei primi ordinatori non si leggono più a causa dei costi troppo alti di manutenzione dei relativi strumenti» (ivi, pp. xl-xli, cfr. anche p. 397 e sgg.).

52 M. Kirschenbaum, *The .txtual Condition: Digital Humanities, Born-Digital Archives, and the Future Literary*, «Digital Humanities Quarterly», 7.1, 2013, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000151/000151.html> (12/22), poi in N. Katherine Hayles, J. Pressman (ed. by), *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013, pp. 53-70 (trad. nostra). L'articolo citato è di L. Grossman, *Jonathan Franzen: Great American Novelist*, «Time», August 12, 2010, <https://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2010185,00.html> (12/22). Solitario e Hearts erano due giochi molto popolari negli anni Novanta, inclusi in Microsoft Windows rispettivamente dal 1990 e 1992.

53 OAIS è diventato uno standard ISO nel 2003 (poi aggiornato nel 2012). Cfr. Consultative Committee for Space Data Systems, *Reference Model for an Open Archival Information System (OAIS). Magenta Book,* CCSDS Secretariat, Washington D.C. 2012, <https://public.ccsds.org/

OAIS, in contrasto con gli utilizzi 'estesi' della parola in contesti non strettamente archivistici, soprattutto quando il sostantivo 'archivio' viene invece usato come verbo, ovvero atto di copiare, duplicare, e dunque di creare uno specchio, raddoppiando un contenuto e producendo un nuovo contenuto uguale. Così Kirschenbaum:

> Il modello di riferimento OAIS tratta questo paradosso logico borgesiano attraverso un concetto noto come informazione sulla rappresentazione: significa che è imperativo per l'archivista il documentare tutti i sistemi e software necessari a ricreare o ricostituire un oggetto digitale in un certo istante nel futuro [...]. Qui voglio andare oltre e suggerire che la conservazione di oggetti digitali è logicamente inseparabile dall'atto della loro creazione – il delta di tempo tra creazione e conservazione collassa del tutto, dal momento che un oggetto digitale si può dire preservato esclusivamente se è accessibile, e ogni singolo accesso ricrea nuovamente l'oggetto. In senso molto letterale, si potrebbe non accedere mai allo 'stesso' file elettronico per due volte, dal momento che ogni singolo accesso costituisce un'istanza distinta di quel file che verrà riferito e memorizzato in una posizione specifica nella memoria del computer. L'analogia, per come talvolta viene fornita, è quella in cui si dovrebbe ricostruire da zero una stampatrice di Gutenberg, impostare i tipi [...], e stampare e rilegare una nuova copia di un libro [...] ogni qualvolta se ne volesse aprire uno. Nei termini che io metto in campo in *Mechanisms*, ogni accesso genera una nuova entità logica che è individuata forensicamente al livello della sua rappresentazione fisica su un certo supporto di memorizzazione. Accesso è dunque duplicazione, duplicazione è conservazione, e conservazione è creazione – e ri-creazione. Questo è il catechismo della condizione .txtuale, condensato e consolidato in termini operativi dal click del bottone di un mouse o dalla pressione di un tasto[54].

Per la *condizione .txtuale* andrebbe ora fornita qualche considerazione su Internet e il web, che qui tocchiamo solo di scorcio: i tradizionali carteggi diventano e-mail (il primo messaggio di posta elettronica risale al 1971)[55], e la memoria del

pubs/650x0m2.pdf>; e B. Lavoie, *The Open Archival Information System (OAIS) Research Model: Introductory Guide (2nd Edition)*, OCLC Research, Digital Preservation Coalition, Dublin, Ohio 2014, <http://dx.doi.org/10.7207/TWR14-02>, trad. it. Id., *Il modello di riferimento per un Sistema informativo aperto per l'archiviazione (OAIS)*, a cura di F. Cancedda, C. Consonni, A. Galeffi, A. Marchitelli, L. Sardo, con il coordinamento di P.G. Weston, AIB, Roma 2016, <https://doi.org/10.53263/9788878122468>. Cfr. G. Micheletti, *Il modello OAIS*, «DigItalia», 3, 1, 2008, pp. 32-49, <https://digitalia.cultura.gov.it/article/view/441> (12/22).

[54] Kirschenbaum, *The .txtual condition*, cit. Al 2013 risale anche la fondamentale guida per l'acquisizione e la gestione degli archivi nati digitalmente, *Born Digital: Guidance for Donors, Dealers, and Archival Repositories*, by G. Redwine, M. Barnard, K. Donovan, E. Farr, M. Forstrom, W. Hansen, J. Leighton John, N. Kuhl, S. Shaw, and S. Thomas, Council on Library and Information Resources, Washington D.C., October 2013 <https://www.clir.org/wp-content/uploads/sites/6/pub159.pdf> (12/22).

[55] Nel 2016 la Mellon Foundation e la Digital Preservation Coalition hanno finanziato un gruppo di lavoro sulla preservazione delle e-mail, che ha prodotto il documento *The Future of Email Archives. A Report from the Task Force on Technical Approaches for Email Archives*,

nostro tempo passa anche tramite la rete, che necessita di specifiche tecniche di preservazione (*web archiving*): un caso paradigmatico è legato agli attacchi terroristici dell'11 settembre, il primo evento storico di rilevanza mondiale che ha prodotto una grande massa di dati-memorie digitali (e-mail, video, audio, ecc.), tanto da spingere la Library of Congress ad annunciare, appena un mese dopo gli attentati, la costituzione del *September 11 Archive*[56], in collaborazione – tra gli altri – con l'organizzazione non profit Internet Archive. Conosciuta in tutto il mondo per la sua Open Library[57], la piattaforma di Internet Archive ha sviluppato il *web crawler* Heritrix, su cui si basa anche il popolare servizio di Wayback Machine, avviato nel 2001 per accedere ai salvataggi progressivi di pagine web[58]. Un caso recente e molto significativo è il progetto *Saving Ukranian Cultural Heritage Online* (SUCHO), avviato nel marzo 2022, a pochi giorni dall'invasione russa, su iniziativa di Quinn Dombrowski, Anna E. Kijas e Sebastian Majstorovic: sono stati riuniti oltre 1.500 volontari per salvare, nella sola prima fase del progetto, 5.000 siti web e 50 terabyte di dati di istituzioni culturali ucraine, per non perdere il patrimonio culturale online in caso di attacco alle infrastrutture[59]. Il tema delle e-mail e del *web archiving* tocca da vicino il digitale d'autore:

Council on Library and Information Resources, Washington D.C., August 2018, <https://www.clir.org/wp-content/uploads/sites/6/2018/08/CLIR-pub175.pdf> (12/22). Si vedano in particolare, in appendice, i censimenti di tool e progetti: tra questi si segnala ePadd di Stanford University, il cui archivio preserva anche e-mail di Robert Creeley e di Ted Nelson, <http://epadd.stanford.edu/epadd/collections> (12/22). Sullo stato dell'arte si rimanda a S. Allegrezza, *La conservazione degli archivi di posta elettronica: sviluppi recenti e prospettive future*, «AIDAinformazioni», gennaio-giugno 2022, pp. 9-30, <10.57574/596516311>.

56 Ne dà notizia (11 ottobre 2001) il sito della Library of Congress, all'indirizzo <https://www.loc.gov/item/prn-01-150/sept-11-web-archive-announced/2001-10-11/> (12/22). La collezione è oggi disponibile all'indirizzo <https://www.loc.gov/collections/september-11-2001-web-archive/> (12/22). Si veda anche il progetto *Understanding 9/11. A Television News Archive* di Internet Archive <https://archive.org/details/911> (12/22). Cfr. S. Brier, J. Brown, *The September 11 Digital Archive. Saving the Histories of September 11, 2001*, «Radical History Review», 111, Fall 2011, pp. 101-109, <10.1215/01636545-1268721>. Cfr., anche per altri progetti di quegli anni, F. Di Giammarco, *Conservare il futuro. Modelli e progetti di web archiving*, «Biblioteche oggi», marzo 2005, <http://www.bibliotecheoggi.it/2005/20050203101.pdf> (12/22).

57 Su cui si veda D. Kichuk, *Quantità e qualità dei testi online: il problema della digitalizzazione di massa*, in Zaccarello (a cura di), *Teorie e forme del testo digitale*, cit., pp. 135-167 (ed. orig. *Loose, Falling Characters and Sentences: The Persistence of the OCR Problem in Digital Repository E-Books*, «Library and the Academy», 2015, pp. 55-91). Il contributo propone un confronto sulla qualità di metadati e correttezza dei testi processati con OCR (Optical Character Recognition) in Internet Archive, Project Gutenberg, HathiTrust, Google Books, e nella Digital Public Library of America (DPLA).

58 Cfr. <https://wayback.archive-it.org> (11/22). Sul formato di archiviazione delle pagine web, WARC (Web ARChive file format), si rimanda a S. Allegrezza, *Nuove prospettive per il Web archiving: gli standard ISO 28500 (formato WARC) e ISO/TR 14873 sulla qualità del Web archiving*, «DigItalia», 10, 1/2, 2015, pp. 49-61.

59 Il progetto SUCHO ha anche il merito di essere ottimamente documentato, fornendo una panoramica di linee guida per una campagna di *web archiving*. Cfr. il sito web <https://www.sucho.org/> (12/22), e in particolare la lista di risorse nella sezione *Phase 1 (web-archiving)*.

si pensi ad esempio alle pagine personali online di scrittori e scrittrici (es. blog) e ai progetti collettivi (es. riviste letterarie online), ma anche ai profili dei social network. Se alcuni fenomeni sono già stati indagati con attenzione[60], forse uno scavo relativo ai primissimi anni del web può ancora portare contributi significativi. In questo senso è sufficiente sfogliare i fortunati manuali Laterza dedicati a Internet, pubblicati negli anni Novanta, per intuire la quantità di progetti letterari e di riviste online presenti già a partire dai primi anni di sviluppo del web[61], come gli esperimenti di newsgroup[62], di newsletter, di forum, cui segue solo successivamente il fenomeno dei blog personali e collettivi[63]. Rimandiamo però l'esplorazione di questo tema ad approfondimenti futuri, e nelle prossime pagine torniamo a riflettere sui progetti internazionali e italiani legati alla preservazione di archivi letterari nati digitalmente.

1.3 Il panorama internazionale

Come si è visto, le prime reti tra istituzioni che si occupano di archivi letterari *born digital* nacque tra il 2009 e il 2010 grazie all'impulso di Kirschenbaum e di altri studiosi e archivisti delle tre maggiori istituzioni che in quegli anni negli Stati Uniti stavano preservando digitale d'autore: la Stuart A. Rose Library dell'Emory University, l'Harry Ransom Center della University of Texas, e il MITH della University of Maryland[64].

[60] Ci si limita a citare, tra i molti contributi, F. Guglieri, M. Sisto, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in Internet (1999-2009)*, «Allegoria», 61, 2010, <http://www.allegoriaonline.it/PDF/62.pdf> (12/22); G. Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in *Idee della prosa*, a cura di Gilda Policastro, «Nuova prosa», 64, 2014; e G. Policastro, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit blog*, Carocci, Roma 2012.

[61] M. Calvo, F. Ciotti, G. Roncaglia, M. Zela, *Internet '96. Manuale per l'uso della rete*, Laterza, Roma-Bari 1996; cui seguono *Internet '97, Internet '98, Internet 2000* e infine *Frontiere di Rete: Internet 2001. Cosa c'è di nuovo*, uscito nel 2001. I volumi, pubblicati con licenza Creative Commons, erano liberamente scaricabili dal portale della casa editrice e sono tuttora reperibili sul sito personale di Marco Calvo <www.marcocalvo.it> (12/22) e su «Liber Liber», <www.liberliber.it> (12/22). Nell'edizione del 1996 si parla già di "riviste letterarie" e di vari progetti come *Gutenberg, Manuzio* di «Liber Liber», l'*Oxford Text Archive* (oggi preservato dall'infrastruttura Clarin), e di molte altre iniziative, cfr. M. Calvo *et al.*, *Internet '96*, cit., p. 166 e sgg.

[62] Definite in *Internet '96* delle «conferenze», i newsgroup erano creati con l'intento di avviare discussioni tra più utenti attorno a specifici temi. Erano a loro volta figlie delle «conferenze locali offerte da molti sistemi amatoriali», basate sul sistema BBS, Bulletin Board System (ivi, p. 104). Nel censimento dei newsgroup italiani, tra gruppi di annunci, cartoni animati, risoluzioni di problemi informatici, il manuale *Internet '96* menziona il gruppo it.cultura; in *Internet '98* risultano sei nodi attivi, tra cui it.cultura.libri, con più di mille post, e it.cultura.fantascienza, con più di 600 post (*ibidem*).

[63] Su cui cfr. G. Granieri, *Blog generation*, Laterza, Roma-Bari 2009.

[64] Una delle criticità della breve panoramica che segue è di fornire dati basati su una tradizione quasi del tutto angloamericana, a scapito di una visione di insieme complessiva. Ci si limita per ora a questa prima ricognizione, su cui la letteratura scientifica offre maggiore supporto, riservando a un'altra sede un censimento di più ampio respiro. Si segnala provvisoriamente

Nel 2009 la biblioteca MARBL (poi Stuart A. Rose Library) stava lavorando sull'archivio di Salman Rushdie, noto al largo pubblico soprattutto per le drammatiche vicende – tra cui il recentissimo attentato all'autore dell'estate 2022 – legate alla pubblicazione del romanzo *I versi satanici* (1988). L'archivio di Rushdie è uno dei più citati in letteratura, perché rappresenta un esempio pionieristico di un flusso di lavoro completo: a partire dall'acquisizione dei materiali nel 2016 si è arrivati alla messa a punto di una sala di consultazione virtuale, garantendo un effettivo accesso ai ricercatori[65]. Si tratta di un fondo ibrido, costituito da un centinaio di metri lineari di materiali cartacei e da altri nati digitalmente, di cui si conservano anche i supporti: un Mac Performa 5400 (contenente al suo interno anche una directory chiamata «OLD MAC», con file provenienti dal primo computer di Rushdie, risalente ai primi anni Novanta), due portatili Mac Powerbook, un hard disk esterno con una copia di file contenuti in un computer non donato, e floppy disk[66]. Nel corso della fase di acquisizione fu organizzata un'intervista all'autore, per ottenere informazioni sul contesto di provenienza dell'archivio[67]. I documenti sono creati da vari tipi di applicazioni, ma soprattutto da ClarisWorks, un programma Apple usato da Rushdie come principale software di videoscrittura. Il gruppo lavorò sulla prima macchina, il Mac Performa 5400. Per l'accesso ai contenuti, alcuni dei quali segretati (in particola-

la sintesi di Kevin Molloy su alcuni archivi d'autore conservati alla State Library Victoria di Melbourne, in K. Molloy, *Literary Archives in the Digital Age: Issues and Encounters with Australian Writers*, «Archives and Manuscripts», 47, 3, 2019, pp. 327-342 (l'Australia fu uno dei primi Paesi a occuparsi del problema della conservazione del digitale, con il progetto PADI, *Preserving Access to Digital Information*, avviato nel 2008 dalla National Library of Australia). Sui progetti realizzati in Canada cfr. L. Paquet, *Electronic Records: From Myth to Reality*, in «Archives and Manuscripts», 28, 2, 2000 pp. 71-91, <https://publications.archivists.org.au/index.php/asa/issue/view/189> (12/22). Per una panoramica generale, con casi documentati in Germania, Austria e Spagna, cfr. T. Ries, G. Palkó, *Born-digital archives*, «International Journal of Digital Humanities», 1, 11, 2019, <https://doi.org/10.1007/s42803-019-00011-x>; nello stesso numero si veda B. Vauthier, *The .txtual Condition, .txtual Criticism and .txtual Scholarly Editing in Spanish Philology*, ivi, pp. 29-46; a cui si aggiunge, nel contesto spagnolo, un esempio di critica genetica in B. Vauthier, *Genetic Criticism Put to the Test by Digital Technology: Sounding out the (mainly) Digital Genetic File of* El Dorado *by Robert Juan-Cantavella*, «Variants», 12-13, 2016, pp. 163-186, <https://doi.org/10.4000/variants.353>.

[65] L. Carroll, E. Farr, P. Hornsby, and B. Ranker, *A Comprehensive Approach to Born-Digital Archives*, «Archivaria», 72, Fall 2011, pp. 61-92, <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13360> (12/22), e Kirschenbaum, *Track Changes*, cit., pp. 214-215, e B. Alexander, *The Salman Rushdie Archive and the Re-Imagining of a Philological E-volution*, in A. Lardinois, S. Levie, H. Hoeken, and C. Lüthy (ed.), *Texts, Transmissions, Receptions. Modern Approaches to Narratives*, Brill, Leiden 2015, pp. 71-93, <10.1163/9789004270848_006>. Cfr. anche gli articoli di P. Cohen, *Fending Off Digital Decaym bit by bit*, «The New Yorker», March 16, 2010, e di D. Rockmore, *The digital life of Salman Rushdie*, «The New Yorker», July 29, 2014.

[66] Per questo e per i casi che seguono si rimanda all'inventario online: <https://findingaids.library.emory.edu> (12/22).

[67] Carroll, Farr, Hornsby, Ranker, *A Comprehensive Approach*, cit., p. 64.

re un diario iniziato nel 1974, ma presentavano criticità anche alcuni file con numeri telefonici e indirizzi privati), si scelse da un lato la strada dell'emulazione del computer, dall'altro quella della migrazione dei file in formati aperti e duraturi, nella consapevolezza che entrambe le strategie hanno punti di forza e di debolezza. Venne dunque costruito un ambiente completo che emulava il computer di Rushdie, ma i materiali dell'archivio furono anche convertiti nei formati PDF/A e TIFF (non senza qualche criticità per alcune specifiche tipologie di file); si operò una prima catalogazione e organizzazione dei documenti all'interno di una piattaforma basata su Fedora Commons[68]. Il materiale è accessibile da un computer della sala di consultazione della biblioteca: l'utente può dunque navigare su una ricostruzione del computer dell'autore, ma può anche consultare un catalogo più tradizionale strutturato su un classico sistema gerarchico di serie e sottoserie, con un motore di ricerca che indicizza anche i testi.

L'Emory University preserva oggi numerosissimi archivi ibridi di scrittori, poeti, politici, studiosi, musicisti, fotografi e attivisti politici[69]. Ha rappresentato un importante caso di studio il fondo di Alice Walker, premio Pulitzer 1983, che contiene materiali digitali prodotti dal 1987 al 2013, con il salvataggio di documenti provenienti da 37 floppy disk da 3,5 pollici, due CD-ROM, un MacBook Air; a ciò si aggiunge un progetto di conservazione del suo sito web personale[70]. Ma si veda anche l'archivio di Turner Cassity, dal quale è nata la piattaforma *Turner Cassity's Born-Digital Poetry Collection*, in cui è possibile navigare una collezione di file (convertiti in formato PDF) provenienti da un computer Compaq Presario su cui lavorava il poeta[71].

L'Harry Ransom Center è forse il centro più noto nella conservazione di materiali nati digitalmente[72]. Il caso che fece scuola riguarda l'archivio ibrido dello scrittore Michael Joyce, autore di uno dei primi esperimenti di narrativa interattiva, *Afternoon: A Story* (1987), realizzato con un software chiamato *Storyspace*

[68] Fedora Commons e DSpace sono sistemi DAM (Digital Asset Management) *open source* mantenuti dalla comunità Duraspace e sono alla base di archivi, biblioteche digitali e di *repository* istituzionali molto noti, come la piattaforma IRIS di Cineca, basata su DSpace; cfr. <https://duraspace.org> (12/22).

[69] Solo qualche esempio: Jack Gilbert, Mari Evans, Seamus Heaney, Lucille Clifton, Dennis O'Driscoll, Eamon Grennan, Joan McBreen, Natasha Trethewey, Thomas Kinsella, Douglas A. Powel, Liam Rector, Jake Adam York, Rita Ann Higgins, Nathaniel Mackey, Carol Ann Duffy, Tracy K. Smith, Richard Blanco.

[70] Il sito web salvato è consultabile all'indirizzo <https://wayback.archive-it.org/6326/*/http://alicewalkersgarden.com> (12/22).

[71] Il progetto è curato da Dorothy Waug, Sara Palmer, Anne Donlon e Rebecca Sutton Koeser, ed è raggiungibile all'indirizzo <https://cassity.digitalscholarship.emory.edu> (12/22). La piattaforma si basa su Omeka, un CMS (Content Management System, ovvero un software per gestire siti web) realizzato dal Roy Center for History and New Media, e oggi mantenuto dalla Corporation for Digital Scholarship; ne parlo in E. Carbé, *Una mostra virtuale per Fernand Brisset*, «Studi Petrarcheschi», XXXII-XXXIII, 2019-2020, pp. 331-338.

[72] Per tutti i casi che seguono, si rimanda ai rispettivi inventari online all'indirizzo <https://www.hrc.utexas.edu> (12/22).

(creato da Jay David Bolter, John B. Smith e Michel Joyce)[73]. Il centro acquisì materiali di Michael Joyce nel 2005 e 2006, tra cui 371 floppy disk, un laptop, tre CD-ROM e due DVD, processati negli anni successivi e archiviati attraverso DSpace[74]. Fu acquisito anche un fondo ibrido di Norman Mailer, che iniziò a usare il computer dalla fine degli anni Ottanta: la parte digitale si compone di 359 floppy disk, 47 file, 40 CD-ROM, 6 cartucce (Mini Data Cartridge) e 3 laptop[75]. Tra i fondi più importanti si segnala quello di García Márquez, che oltre alla parte cartacea preserva delle macchine da scrivere e dei computer[76]. Nel 2009 fu acquisito anche un fondo di David Foster Wallace: si tratta di materiali perlopiù cartacei, incluse stampe da computer (alcune digitalizzazioni sono disponibili online sul sito del centro), ma è presente qualche floppy disk, con materiali riguardanti il romanzo incompiuto *The Pale King*, pubblicato postumo da Michael Pietsch nel 2011[77]. È conservato inoltre un archivio di Coetzee

[73] Cfr. Bolter, *Lo spazio dello scrivere*, cit., p. 166 e sgg., e lo studio di Kirschenbaum, *Save as: Michael Joyce's Afternoons*, in *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*, cit., p. 159 e sgg. Kirschenbaum riporta una lettera di Joyce all'amico sociologo Howard Becker: «Così ti scrivo per chiederti cosa fare dopo averlo acceso. [...] Sono stupito da quanto sia avvincente il computer, da quanto liberamente sono in grado di scriverci sopra [...]. Ma sono consapevole della sua interiorità, la sensazione che il tempo trascorso lì sia rintanato e silenzioso, in qualche modo geometrico. Forse ciò in realtà è una conseguenza del non avere ancora una stampante, ma ne dubito. Penso che abbia più a che fare con la qualità assolutamente elementare delle informazioni gestite dall'Apple, la bellezza davvero gradevole delle file di chip quando si toglie il coperchio, la piacevole soddisfazione geografica della memoria simultaneamente sul disco e nella memoria stessa, il nastro grigio a costine che li unisce. Voglio dire, questa è tecnologia seducente», ivi, p. 168 (trad. nostra); la lettera, del 7 gennaio 1982, è conservata all'Harry Ransom Center.

[74] C. Stollar, T. Kiehne, *Guarding the Guards: Archiving the Electronic Records of Hypertext Author Michael Joyce*, in R. Pearce-Moses and S.E. Davis, *New Skills for a Digital Era*. A Colloquium sponsored by National Archives and Records Administration Society of American Archivists. Arizona State Library, Archives and Public Records, Washington D.C., 31 May-2 June 2006, Society of American Archivists, Chicago 2008, p. 75, <http://files.archivists.org/pubs/proceedings/NewSkillsForADigitalEra.pdf> (12/22); T. Kiehne, V. Spoliansky, and C. Stollar, *From Floppies to Repository. A Transition of Bits*, «infoSpace», June 13, 2005, <http://thomas.kiehnefamily.us/from_floppies_to_repository_a_transition_of_bits> (12/22).

[75] Kirschenbaum precisa che i computer sono stati usati solo da Judith McNally, assistente personale di Mailer personale, aggiungendo un curioso aneddoto: le tastiere erano coperte di macchie di nicotina (Kirschenbaum, *Track Changes*, cit., pp. 215-216).

[76] La parte digitalizzata della collezione è disponibile a questo indirizzo: <https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll51> (12/22).

[77] D.F. Wallace, *Il re pallido. Un romanzo incompiuto*, trad. it. di G. Granato, Einaudi, Torino 2011 (ed. orig. 2011) . Si cita dalla nota del curatore Michael Pietsch: «esplorando lo studio di David, Bonnie [Nadell] e Karen [Green] hanno trovato centinaia e centinaia di pagine [...]. Hard disk, raccoglitori, quadernoni con tre anelli, notes con la spirale e floppy disk contenenti i capitoli che aveva stampato, fasci di pagine scritte a mano», ivi, p. 5, e ancora: «le stesure originali [...], e l'intera massa di materiale da cui il romanzo è tratto, saranno messi a disposizione del pubblico presso l'Harry Ransom Center», ivi, p. 8. Il centro ha pubblicato online alcune digitalizzazioni all'indirizzo <https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/col-

(che ha lavorato anche come programmatore informatico), con materiali digitali, che fu acquisito nel 2011[78].

Il terzo soggetto coinvolto nella rete del 2009 è il centro Digital Humanities della University of Maryland (MITH), in cui nel maggio 2007 erano stati acquisiti dei vecchi computer e circa cento floppy disk di Deena Larsen[79]. Come nel caso di Michael Joyce, anche questo archivio era particolarmente interessante dal punto di vista informatico, essendo Deena Larsen autrice di ipertesti (a partire da *Marble Springs*, pubblicato da Eastgate nel 1993) e collezionatrice di archivi contenenti letteratura elettronica.

Oltre a questi tre centri, molto noti nell’ambito della conservazione del digitale d’autore, la lista di casi statunitensi è decisamente lunga[80]. Solo qualche esempio a campione: Yale University ha iniziato ad acquisire archivi ibridi dal

lection/p15878coll20> (12/22). Sono conservati anche i fondi dell’agente letterario Bonnie Nadell e dello scrittore Steven Moore, contenenti materiali, alcuni nati digitalmente, di e su Wallace. Kirschenbaum ripercorre il caso di *The Pale King* insieme ai romanzi inediti di D. Adams, *The Salmon of Doubt*, foreword by S. Fry, Macmillan, London 2002, pubblicato in Italia con il titolo *Il salmone del dubbio*, trad. it. di L. Serra, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2002 (i materiali del romanzo sono stati recuperati da quattro computer e da archivi cartacei) e di R. Ellison, *Junetheenth. A novel*, ed. by J.F. Callahan, preface by C. Johnson, Vintage Book, New York 1999 (*Juneteenth*, trad. it. di F. Pacifico, Fandango Libri, Roma 2002), cfr. Kirschenbaum, *Track Changes*, cit., pp. 221-223.

78 Cfr. R. Roach, *The computer poetry of J.M. Coetzee’s early programming career*, «Ransom Center Magazine», June 28, 2017, <https://sites.utexas.edu/ransomcentermagazine/2017/06/28/the-computer-poetry-of-j-m-coetzees-early-programming-career/> (12/22). Rebecca Roach e Abby Adams diedero notizie di questo archivio durante il primo dei due workshop *After the Digital Revolution*, organizzati da Lise Jaillant a Manchester (settembre 2017) e a Londra (gennaio 2020). Jaillant lo riporta nell’editoriale di apertura di un numero monografico di «Archives and Manuscripts» dedicato al *born-digital*, cfr. L. Jaillant, *After the digital revolution: working with emails and born-digital records in literary and publishers’ archives*, «Archives and Manuscripts», 47, 3, 2019, pp. 285-304 [288-289]. In quel contributo Jaillant racconta di essersi interessata al digitale d’autore durante la sua permanenza all’Harry Ransom Center, in cui consultò la corrispondenza e-mail di Ian McEwan. L’epistolario digitale di McEwan fu acquisito grazie a Stephen Enniss, direttore dell’Harry Ransom Center, che contattò l’autore per chiedergli la corrispondenza con Salman Rushdie: arrivò invece una collezione di e-mail dal 1997 al 2014 (ivi, pp. 287-288). Sul trattamento delle e-mail di Salman Rushdie, Ian McEwan, Wendy Cope (di cui si dirà oltre) e di altri autori, si veda, nello stesso numero monografico, J. Schneider *et al.*, *Appraising, Processing, and Providing Access to Email in Contemporary Literary Archives*, pp. 305-326. Per i fondi di Coetzee e di McEwan si rimanda ai rispettivi inventari, online all’indirizzo <https://www.hrc.utexas.edu> (12/22). McEwan parlò brevemente del suo rapporto con il computer anche in un’intervista italiana, cfr. Valeria Parboni, *McEwan, elogio dell’amore ragionevole*, «l’Unità», 10 ottobre 1997.

79 Cfr. C. Stollar Peters, *When Not All Papers are Paper: A Case Study in Digital Archivy*, «Provenance. Journal of the Society of Georgia Archivists», 24, 1, 2006, pp. 22-34, URL: <http://digitalcommons.kennesaw.edu/provenance/vol24/iss1/3>. E Kirschenbaum, *The .txtual condition*, cit., par. III. Cfr. il progetto *The Deena Larsen Collection. Preserving the Electronic Literature Community’s “Great Library of Alexandria”*, <https://archive.mith.umd.edu/larsen/> (12/22).

80 Una breve sintesi è offerta in Ries, Palkó, *Born-digital archives*, cit.

2007, a partire dai materiali di George Whitmore e James Welch[81]. La Houghton Library di Harvard preserva tra i numerosi fondi anche 50 floppy disk da 5¼ pollici di John Updike (12,6 gigabyte), non ancora processati[82]. L'Università della California ha acquisito, accanto al fondo cartaceo di Susan Sontag, anche due hard disk contenti copie di suoi computer[83]. Princeton University preserva dal 2014 un fondo ibrido di Toni Morrison[84]. Si potrebbe proseguire, e tuttavia, per quanto decisamente prolifico di archivi ibridi, il contesto statunitense non è l'unico che ha promosso iniziative sulla preservazione del digitale d'autore.

Nel Regno Unito, uno dei progetti pionieristici sugli archivi nati digitalmente fu *Paradigm* (Personal Archives Accessible in Digital Media)[85], avviato nel 2005 dalle biblioteche delle Università di Oxford e Manchester per la preservazione degli archivi digitali dei politici britannici: il progetto, concluso nel 2007,

[81] Per una panoramica sul lavoro di preservazione di materiali *born-digital* alla Yale University Library, cfr. <https://guides.library.yale.edu/borndigital> (12/22). Si veda, per i primi progetti, M. Forstrom, *Managing Electronic Records in Manuscript Collections: A Case Study from the Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, «The American Archivist», 72, 2, Fall/Winter 2009, pp. 460-477.

[82] Si veda l'inventario, disponibile online all'indirizzo <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/6705> (12/22). Cfr. Kirschenbaum, *Track Changes*, cit., pp. 223-225 e *passim*.

[83] Charles E. Young Research Library, UCLA, <https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt2489n7qw/> (12/22). L'Università della California conserva anche altri archivi ibridi, tra cui materiali di Richard Rorty, di cui fu realizzata nel 2010 una *virtual room* per la consultazione, cfr. M. Light, *Managing Risk with a Virtual Reading Room. Two Born-Digital Projects*, in K. Theimer (ed.), *Reference and Access. Innovative Practices for Archives and Special Collections*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham MD 2014, pp. 17-35; nella stessa collana cfr. il caso di studio dell'archivio dell'attivista e storico John Kenyon Chapman, conservato alla University of Carolina: J. Dean and M. Toumala, *Business as Usual. Integrating Born-Digital Materials into Regular Workflows*, in Theimer (ed.), *Description. Innovative Practices for Archives and Special Collections*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham MD 2014, pp. 149-161.

[84] Cfr. E. Colón-Marrero and A. Hughes, *Toni Morrison's Born-Digital Material*, «Mudd Manuscript Library Blog», August 26, 2015 <https://blogs.princeton.edu/mudd/2015/08/toni-morrisons-born-digital-material/> (12/22). Risalirebbe al 1994 la notizia che l'Università di Princeton aveva tentato di stipulare degli accordi con scrittori per l'acquisizione dei loro fondi cartacei, con l'esplicita richiesta di non usare i computer: «ha comprato e pagato a caro prezzo tutta la corrispondenza passata presente e futura dello scrittore peruviano Mario Vargas Llosa, purché non usi alcuna forma di videoscrittura. E non è che l'inizio: la Princeton ha intenzione di acquistare, con identica clausola, la migliore produzione letteraria o filosofica proveniente dall'America latina [...], l'università statunitense, terrorizzata dal dilagare del computer, ha dovuto introdurre la nuova e curiosa clausola. Accettata per ora solo da Vargas Llosa. E rifiutata, per esempio, da Bioy Casares», s.n., *Princeton fa guerra al computer*, «l'Unità», 6 febbraio 1994.

[85] Cfr. il sito salvato dalla Wayback Machine di Internet Archive, <https://wayback.archive-it.org/org-467/20170930070055/http://www.paradigm.ac.uk/> (12/22), e Light, *Managing Risk with a Virtual Reading Room*, cit. Nel Regno Unito, tra i numerosi progetti per la preservazione del digitale, nacque nel 2001 l'organizzazione *Digital Preservation Coalition*, <https://www.dpconline.org> (12/22).

ha reso possibile la pubblicazione di linee guida per la preservazione e la cura di archivi di persona nati digitalmente[86]. La British Library è una delle istituzioni più importanti anche nel panorama del *born-digital*: nel 2014 oltre il 60% delle sue acquisizioni risultavano già ibride[87]; a partire dal 2000, la biblioteca iniziò a usare il termine eMANUSCRIPTS (eMSS) per riferirsi a questa specifica tipologia di materiale[88]. Un caso importante riguarda il fondo della poetessa Wendy Cope, che donò il suo archivio nel 2011: accanto ai manoscritti, la British Library acquisì 76 floppy disk (89,3 megabyte), e un archivio di e-mail e documenti conservati in una chiavetta USB (11,2 gigabyte)[89]. È dell'ottobre 2016 l'avviò di un progetto per la messa a disposizione agli utenti di tre archivi conservati alla British Library, rispettivamente di Carmen Callil, Hanif Kureishi e Ronald Harwood[90].

[86] Paradigm Project, *Workbook on Digital Private Papers*, 2005-7, ora disponibile all'indirizzo <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:116a4658-deff-4b06-81c5-c9c2071bc6d0> (12/22). Si veda il progetto *Bodleian Electronic Archives and Manuscripts* (BEAM) <https://digital.humanities.ox.ac.uk/project/beam> (12/22) e il precedente *futureArch Project*, 2008-2012, finanziato dalla Mellon Foundation, <http://futurearchives.blogspot.com> (12/22); cfr. S. Thomas, *Curating the I Digital: Experiences at the Bodleian Library,* in C.A. Lee (ed.), *I, Digital: Personal Collections in the Digital Era*, Society of American Archivists, Chicago 2011, pp. 280-305. L'Università di Manchester conserva un archivio della casa editrice Carcanet Press, con migliaia di e-mail scritte da poeti contemporanei, attualmente non accessibili alla consultazione (cfr. Jaillant, *After the digital revolution*, cit., p. 287, in cui si menzionano diversi esempi di archivi *born digital* non solo di area anglosassone).

[87] Il dato è riportato in Jaillant, *After the Digital Revolution*, cit., p. 289. Cfr. J. Leighton John with I. Rowlands, P. Williams e K. Dean, *Digital Lives: Personal Digital Archivers for the 21st Century: An Initial Synthesis*, British Library, London 2010, <http://britishlibrary.typepad.co.uk/files/digital-lives-synthesis01a.pdf> (12/22). Il progetto *Digital Lives* (2007-2009), finanziato da AHRC (Arts and Humanities Research Council), ha coinvolto, oltre alla British Library, la University College London e la University of Bristol.

[88] Leighton John, *Adapting Existing Technologies for Digitally Archiving Personal Lives. Digital Forensics, Ancestral Computing, and Evolutionary Perspectives and Tools,* cit.

[89] Il materiale fu trattato a partire dal 2015. Cfr. J. Pledge, E. Dickens, *Process and Progress: Working with Born-digital material in the Wendy Cope Archive at the British Library,* «Archives and Manuscripts», 46, 1, 2018 pp. 59-69, <10.1080/01576895.2017.1408024>. Così Wendy Cope commentò la donazione: «volevo trovare una buona sistemazione per il mio archivio. Le tempistiche erano obbligate perché ci dovevamo trasferire, per cui ci servivano un po' di soldi per comprare casa, e lo spazio. [...] Quindi era il momento giusto, ho chiesto a Andrew Motion cosa dovevo fare, e lui mi riferì di qualcuno da contattare alla British Library. Non ero certa che lo avrebbero voluto, ma fu così», in A. Flood, *Wendy Cope's Archive Sold to British Library,* «The Guardian», 20 April 2011 (trad. nostra).

[90] Se ne dà notizia in Jaillant, *After the digital revolution,* cit., p. 289. Nello stesso numero si veda l'analisi dei processi creativi di Naomi Alderman e Richard Beart a partire dai loro archivi conservati nei British Archive for Contemporary Writing (University of East Anglia), in P. Gooding, J. Smith, & J. Mann, *The Forensic Imagination: interdisciplinary approaches to tracing creativity in writers' born-digital archives*, «Archives and Manuscripts», 47, 3, 2019, pp. 374-390, <10.1080/01576895.2019.1608837>.

Nel panorama francese, oltre alle iniziative della Bibliothèque nationale de France, orientate al *web archiving*[91], si segnala la presenza di fondi ibridi presso l'IMEC (Institute Mémoires de l'édition contemporaine), di cui è paradigmatico il caso di Jacques Derrida: tra i filosofi più citati sul tema degli archivi, ha lasciato tre computer Apple e materiali digitali conservati su floppy disk. Il suo archivio digitale è studiato con tecniche forensi da un gruppo di lavoro coordinato da Aurèle Crasson, nell'ambito del progetto *Derrida Hexadecimal*[92].

1.4 Il contesto italiano e il progetto ALDiNa

Se si tenta di fornire un primo censimento di archivi letterari del Novecento che preservano, accanto alle carte d'autore, anche materiali nati digitalmente, il quadro non può che essere parziale e frammentato[93]. Un caso particolare è l'ar-

[91] Il software usato dalla BNF per il salvataggio delle pagine web è Heritrix (cfr. *supra*, p. 31). Jaillant segnala un progetto della BNF dedicato specificatamente alla preservazione di una selezione di cinquemila siti letterari francesi, e la progettazione di una futura campagna di preservazione di riviste letterarie online e di siti web, blog e account Twitter di scrittori e editori (Jaillant, *After the Digital Revolution*, cit., p. 290).

[92] Cfr. A. Crasson, J.-L. Lebrave, J. Pedrazzi, *Le «siliscrit» de Jacques Derrida. Exploration d'une archive nativement numérique*, «Genesis», 29, 2019, pp. 189-195, <http://journals.openedition.org/genesis/4316> (12/22). Per il progetto, cfr. il sito dell'istituto ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes), alla pagina <http://www.item.ens.fr/derrida-hexadecimal> (12/22). Di Derrida si segnala anche la piattaforma dedicata alle postille della biblioteca d'autore, un progetto diretto da Katie Chenoweth, University of Princeton, <https://derridas-margins.princeton.edu> (12/22). Ci si limita a menzionare succintamente alcuni studi che offrono una panoramica, in prospettiva filologica, sul *born digital dossier génétique*: T. Ries, *"die geräte klüger als ihre besitzer": Philologische Durchblicke hinter die Schreibszene des Graphical User Interface. Überlegungen zur digitalen Quellenphilologie, mit einer textgenetischen Studie zu Michael Speiers ausfahrt st. nazaire*, «editio», 24, 2010, pp. 149-199; Id., *The Rationale of the Born-Digital dossier génétique: Digital Forensics and the Writing Process: With Examples from the Thomas Kling Archive*, «Digital Scholarship in the Humanities», 33, 2, June 2018), pp. 391-424: J.-L. Lebrave, *Computer forensics: la critique génétique et l'écriture numérique*, «Genesis», 33, 2011, pp. 137-147, <https://doi.org/10.4000/genesis.633>. Ma si veda anche Almuth Grésillon: «personalmente, non credo che la scrittura manoscritta verrà abbandonata così in fretta. D'altro canto l'informatica sa già da ora far operare i mezzi necessari per immagazzinare l'insieme delle riscritture. In fondo è solo lo sguardo del ricercatore che dovrà cambiare», A. Grésillon, *I manoscritti letterari moderni*, in Gregory, Morelli (a cura di), *L'eclisse delle memorie*, cit., pp. 115-132 [128].

[93] Un primo censimento che qui si offre si basa su ricerche nei principali cataloghi online, dalle piattaforme di ICCU a quelle del Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (SIUSA), <https://siusa.archivi.beniculturali.it> (12/22) e il portale del Sistema Archivistico Nazionale (SAN), <https://inventari.san.beniculturali.it> (12/22); sono stati consultati anche cataloghi di archivi di singole regioni italiane, come ArchiVista (Lombardia), <https://lombardiarchivi.servizirl.it> (12/22); e il catalogo del progetto *Carte d'autore online* <https://www.ad900.it>, nonché cataloghi di singoli soggetti conservatori, insieme a consultazioni dirette e a testimonianze di studiosi e docenti. Si escludono i numerosissimi materiali digitali di cui si ha notizia da archivi editoriali, su cui pure sarebbero necessarie attente indagini.

chivio PAD – Pavia Archivi Digitali, legato al Centro Manoscritti di Pavia, che costituisce forse l'unico progetto esclusivamente dedicato al digitale d'autore. È tuttavia probabile che in numerosi archivi italiani (e, in misura ancora maggiore, presso privati) esistano materiali sommersi, oppure censiti all'interno di descrizioni di fondi tradizionali, talvolta collocati in serie di collezioni speciali di cui non si conoscono i contenuti e nemmeno le modalità di gestione e preservazione. Lo stesso Centro Manoscritti di Pavia preserva, tra i fondi del suo archivio, CD e floppy disk, alcuni dei quali salvati negli ultimi anni da Primo Baldini, informatico che ha seguito lo sviluppo del progetto PAD: è il caso del fondo di Maria Corti, che include floppy disk da 3,5 pollici con stesure di *Ombre dal fondo* (Einaudi 1997)[94]; del fondo di Jolanda Insana (un floppy disk e un CD-ROM), e del fondo di Franco Buffoni, il cui archivio digitale, come si vedrà oltre, è pure conservato a Pavia.

Tra i progetti di cui si ha notizia, si segnala l'esperienza oggi conclusa del Centro Interdipartimentale di Ricerca su Tradizione e Traduzione (CIRTT) dell'Università di Cassino, fondato nel 2003 da Franco Buffoni e Giuseppe Antonelli[95]. L'archivio ha raccolto materiali genetici, cartacei ma anche digitali, di ventiquattro autori nati tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta, con l'intento di avviare lavori filologici su opere pubblicate di recente[96]. Si tratta di fondi contenenti materiali prodotti dalla metà degli anni Settanta ai primi anni Dieci, comprese ovviamente numerose copie a stampa da computer[97]. Due i fondi che comprendono materiali nati digitalmente: Flavio Santi, accanto a una donazione molto consistente di avantesti cartacei sul romanzo di esordio *Diario di bordo della rosa* (PeQuod 1999), aveva affidato due file (*vamp1.doc* e *vamp2.doc*) con avan-

[94] Si menziona anche, all'interno della corrispondenza a Maria Corti, un floppy disk allegato a una missiva di Emerico Giachery.

[95] Tutti i materiali del CIRTT sono attualmente custoditi presso il dipartimento di Filologia e storia dell'Università di Cassino.

[96] Cfr. G. Antonelli, *Il Centro di ricerca su tradizione e traduzione*, in G. Baldassarri, M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo (a cura di), *«Di mano propria». Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno internazionale di Forlì, 24-27 novembre 2008, Salerno Editrice, Roma 2009, pp. 655-660. Cfr. anche Id., *Archivi del giovane autore*, «Il Sole 24 ore», 21 novembre 2010. Il fondo è stato oggetto di studio della tesi di G. Raponi, *Nuove varianti di prosatori contemporanei. Sondaggi di filologia d'autore tra cartaceo e digitale*. Tesi di dottorato in Scienze del testo letterario e delle fonti storiche. Studi storico-letterari e filologici italiani. Tutor Giuseppe Antonelli, Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale, a.a. 2015/16. Il sito web del centro, oggi non più online ma consultabile tramite la Wayback Machine di Internet Archive, è <http://www.cirtt.unicas.it>.

[97] L'archivio ha raccolto materiali di Martine Bellen, Stefano Dal Bianco, Andrea Cortellessa, Mario Desiati, Antonio Franchini, Gabriele Frasca, Florinda Fusco, Nadia Fusini, Michael Hamburger, Marco Lodoli, Raffaele Manica, Paolo Nori, Aldo Nove, Tommaso Ottonieri, Antonio Pascale, Gabriele Pedullà, Francesco Piccolo, Tommaso Pincio, Alessandro Piperno, Mario Praz, Luca Ricci, Flavio Santi, Bernard Simeone, Emanuele Trevi. Su Aldo Nove si veda il contributo di M. Berisso, *La critica delle varianti nell'epoca della riproducibilità informatica. A proposito di «Woobinda» di Aldo Nove*, «Studi di filologia italiana», LXVII, 2009, pp. 225-255, che offre uno studio in parte basato sui materiali del CIRTT.

testi sul suo secondo romanzo, *L'eterna notte dei Bosconero* (Rizzoli 2006); Nicola Lagioia aveva invece donato solo materiale nato digitalmente, con file contenenti stesure e materiali genetici di *Riportando tutto a casa* (Einaudi 2009).

Tra i progetti che abbiamo rintracciato, l'Università di Sassari, all'interno del Fondo Autografi Scrittori Sardi (FASS), ha accolto nel fondo di autografi di Luciano Marrocu anche e-mail e file con redazioni di sue opere[98].

Tuttavia, una mappatura sistematica dei materiali digitali potrebbe portare numerose sorprese: nell'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux è accertata la presenza di floppy disk e di CD in fondi d'autore; è il caso ad esempio di Francesca Sanvitale, il cui archivio conserva accanto al materiale cartaceo anche «testimonianze in formato elettronico (cioè documenti di testo elaborati con programmi di videoscrittura»)[99]. La biblioteca Umanistica di Siena conserva un computer del filosofo e matematico Imre Toth, contenente anche file usati per un'edizione postuma[100], e dei floppy disk di Franco Fortini, su cui ci soffermeremo nelle prossime pagine. Infine, si segnala che l'inventario dell'archivio di Nanni Balestrini comprende floppy disk e materiali digitali[101].

Facile immaginare l'esistenza di casi anche molto importanti: è insomma necessario raccogliere dati sistematici su ciò che si conserva. Un'apertura a questi nodi critici è stata proposta nel 2017 nel corso di un convegno a Bari, in una tavola rotonda coordinata da Paul Gabriele Weston, *Archivi digitali d'autore: ipotesi di lavoro*, dove sono state discusse problematiche legate alla conservazione del digitale, anche sotto il profilo legislativo, all'accesso effettivo alle collezioni, e al corretto impiego di standard archivistici[102]. In quell'occasione

[98] Alcuni di questi file, prodotti con Microsoft Word contengono annotazioni di Paolo Nori e Flavio Soriga. Si desumono le notizie dall'intervento di A. Giannanti, *Il fondo Autografi Scrittori Sardi: un archivio in divenire. Cronistoria, questioni e metodologie*, tenuto nel corso del seminario di studi *La metamorfosi del digitale. Scritture, archivi, filologia*, Sassari, 3-4 maggio 2012.

[99] Cfr. la descrizione del fondo alla pagina <https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo/elenco-dei-fondi/francesca-sanvitale.html> (12/22). Qualche ulteriore sorpresa potrebbe provenire anche dai fondi di Mario Luzi (che include almeno un floppy disk con materiali sul *Fiore del dolore*, Edizioni della Meridiana 2003), di Cristina Campo (due floppy disk), di Enzo Siciliano (7 floppy disk relativi a *I bei momenti*, Mondadori 1997), e forse di Claudio Magris (un CD-ROM). Per tutti questi casi si rimanda all'OPAC dell'archivio Bonsanti, <http://opera.nexusfi.it/easyweb/w0102/index.php?biblio=ACGV&opac=w0102> (12/22). Su Francesca Sanvitale cfr. il progetto *Digital Variants*, <http://digitalvariants.org/authors/francesca-sanvitale> (12/22), e Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, cit., pp. 211-212 e *passim*.

[100] I. Toth, *Platon*, a cura di R. Romani, Cadmo, Roma 2020.

[101] M. Bettini Prosperi (a cura di), *Archivio Nanni Balestrini (1949-2018). Primo versamento. Inventario*, con la collaborazione di R. Virga, Roma, marzo 2019, <https://inventari.san.beniculturali.it/inventari/745> (12/22). Un censimento dal catalogo SIUSA fa emergere la presenza di floppy disk di autori come Guido Lopez, Luciano Caruso, Robert Katz. Si rintraccia inoltre la presenza di materiale digitale anche nell'archivio di Paolo Valesio, <https://www.ad900.it/Schede/Get?id=117239&q=elettronico> (12/22).

[102] P. Feliciati *et al.*, *Archivi digitali d'autore: ipotesi di lavoro*, in D. Spampinato (a cura di), *AIUCD 2018. Book of Abstracts*, «Quaderni di Umanistica digitale», 2019, pp. 256-259, <10.6092/unibo/amsacta/5997>.

furono riportarti due casi di studio italiani: l'esperienza di PAD – Pavia Archivi Digitali, e il lavoro sull'archivio del politico e imprenditore Massimo Vannucci (1957-2012), che rappresenta forse a livello italiano il primo intervento di inventariazione e riordinamento di un archivio ibrido (comprendente anche e-mail e post di social network)[103]. Dall'incontro emerse subito l'esigenza di costituire una rete italiana tra centri di ricerca, per affrontare questi temi con un approccio aperto, condiviso e multidisciplinare. È con questo spirito che a fine 2020 si formò un gruppo di lavoro riunito attorno all'iniziativa ALDiNa (Archivi Letterari DIgitali NAtivi), nata come progetto dell'Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD) in collaborazione con l'infrastruttura CLARIN-IT[104]. L'obiettivo è quello di aprire un canale di riflessione sul digitale d'autore, nel tentativo di condividere metodologie e pratiche per la conservazione, l'accesso e lo studio del patrimonio. Il primo progetto del gruppo è proprio quello di fornire una mappatura di quanto è attualmente conservato in archivi, biblioteche, musei, università e, in una fase successiva, anche presso case editrici: si tratta di uno strumento pensato non solo ai fini di studio e ricerca, ma anche per censire e comparare le strategie di conservazione e gli standard adottati da ciascun soggetto conservatore, incoraggiando così l'adozione e la condivisione di buone pratiche. A tale scopo è stato formulato un questionario da inviare nei prossimi mesi a un certo numero di soggetti conservatori, per raccogliere dati che dovranno essere successivamente integrati attraverso consultazioni e verifiche dirette[105]. Sarà poi necessario proseguire il dibattito sul tema filologico. La tradizione di studi

[103] Cfr. S. Allegrezza, L. Gorgolini, *Gli archivi di persona nell'era digitale. Il caso dell'archivio di Massimo Vannucci*, il Mulino, Bologna 2016. A Stefano Allegrezza si deve l'importante iniziativa *Personal Digital Memories*, un centro di ricerca internazionale sugli archivi digitali di persona nato nel 2021 all'Università di Bologna, cfr. <https://centri.unibo.it/personal-digital-memories> (12/22). Nel dicembre 2021 il centro ha organizzato un convegno dal titolo *Personal Digital Memories. I fondi di persona dall'analogico al digitale*, i cui lavori sono disponibili su YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=-bX2G5eXzmM> (12/22).

[104] ALDiNa è un progetto coordinato da Federico Boschetti, Tiziana Mancinelli e da chi scrive, con la direzione scientifica di Paul Gabriele Weston e Francesca Tomasi. Il comitato scientifico riunisce studiose e studiosi di diverse università e enti di ricerca: Stefano Allegrezza, Giuseppe Antonelli, Fabio Ciotti, Franz Fischer, Paola Italia, Monica Monachini, Niccolò Scaffai, Francesco Stella e Michelangelo Zaccarello. Il progetto è stato presentato durante il convegno AIUCD 2020 di Pisa, in una tavola rotonda coordinata da Paul Gabriele Weston. Il sito web di ALDiNa è disponibile all'indirizzo <https://aiucd.github.io/aldina> (12/22). Per l'associazione AIUCD e l'infrastruttura per le risorse e le tecnologie linguistiche CLARIN-IT si rimanda ai rispettivi siti web, <http://www.aiucd.it> e <https://www.clarin-it.it> (12/22). Cfr. F. Tomasi, *L'edizione delle carte degli scrittori: l'archivio letterario incontra il (nativo) digitale*, «BIBLIOTECHE OGGI TRENDS», 7, 1, 2021, pp. 81-91, <http://dx.doi.org/10.3302/2421-3810-202101-081-1>.

[105] Per gli archivi cartacei di autori moderni e contemporanei si segnala un progetto di mappatura coordinato da Isotta Piazza nell'ambito delle attività della MOD – Società per lo studio della modernità letteraria, <http://www.modlet.it/memo.html> (12/22).

italiana si è interrogata molto presto sul tema[106]: se già esistono innumerevoli archivi che contemplano stampe da file di computer[107], si devono ora ampliare i casi di studio che operano direttamente sul *born digital*, con un eventuale censimento di studi e edizioni[108].

Il lavoro da fare è dunque urgente e necessita di operazioni condivise, mirate alla salvaguardia dei patrimoni e al loro studio. In un'intervista di Jean-Claude Carrière, alla domanda «la tua casa va a fuoco: sai quale opere cercheresti di proteggere?» Umberto Eco rispondeva: «dopo che ho parlato così bene dei libri, lasciami dire che io mi porterei via il mio disco rigido esterno di 250 giga, che contiene tutti i miei scritti degli ultimi trent'anni»[109]. Il dato non sorprende, ma per estensione è facile immaginare che esistano moltissimi preziosi materiali digitali di scrittrici, scrittori e intellettuali, forse in parte già presenti, senza adeguate cure, presso istituti conservatori. Facciamo in modo di non perderli.

1.5 «Dissigilla i files, selezionali, annientali»: sull'archivio di Franco Fortini

Nel panorama italiano del digitale d'autore, uno dei casi più interessanti riguarda l'archivio di Franco Fortini (1917-1994), i cui materiali digitali sono stati usati per l'allestimento dei volumi postumi *Poesie inedite*, a cura di Pier

[106] Si vedano ad esempio le riflessioni di Angelo Stella *et al.* del 1997: «Nell'era telematica [...] cosa sarà del rapporto lento, sofferto e meditato dello scrittore con l'opera, dalla pagina bianca al testo scritto e riscritto? [...] Certo, spesso non ci si può esimere da commenti e previsioni: c'è chi sostiene che la filologia d'autore, così come concepita oggi, sia destinata a morire, proprio per mancanza di "materia prima"; è impensabile comunque che non possa essere sostituita da nuove e altrettanto produttive ipotesi di studio dei testi, che magari potranno eviscerare problemi inediti dello scrivere e del suo ruolo», A. Stella, E. Borsa, N. Leone, *Esperienze e problemi di gestione informatica*, in M. Morelli, M. Ricciardi (a cura di), *Le carte della memoria. Archivi e nuove tecnologie*, Laterza, Bari-Roma 1997.

[107] È il caso ad esempio di Raffaello Baldini, il cui archivio conservato al Centro Manoscritti di Pavia ha stampe da un Apple Macintosh, attentamente segnalate in fase di inventariazione. Per un attraversamento critico dell'opera di Baldini si rimanda a C. Martignoni, *Per non finire. Sulla poesia di Raffaello Baldini*, Campanotto, Udine 2004.

[108] Sul versante del tutto diverso delle edizioni digitali si segnala almeno lo storico catalogo *Digital Scholarly Editions*, a cura di P. Sahle <https://v3.digitale-edition.de> (12/22); e il *Catalogue Digital Editions*, a cura di P. Andorfer, K. Zaytseva e G. Franzini, <https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at> (12/22).

[109] J.C. Carrière, U. Eco, *Non sperate di liberarvi dei libri*, a cura di J.P. de Tonnac, trad. it. di A.M. Lorusso, La nave di Teseo, Milano 2017 (prima ed. Bompiani 2009). Ancora Umberto Eco, in una bustina di Minerva: «Non sono un passatista. Su un hard disk portatile da 250 giga ho registrato i massimi capolavori della letteratura universale e della storia della filosofia: è molto più comodo recuperare da lì in pochi secondi una citazione da Dante o dalla "Summa Theologica" che non alzarsi e andare a prelevare un volume pesante da scaffali troppo alti. Ma sono lieto che quei libri rimangano nei miei scaffali, garanzia di memoria per quando gli strumenti elettronici andranno in tilt», U. Eco, *Sulla labilità dei supporti*, «L'Espresso», 6 febbraio 2009 (cfr. anche U. Eco, *La Bustina di Minerva*, Bompiani, Milano 2001, e in particolare la sezione *Quel che nell'universo si squaderna. Dal libro all'ipertesto, via Web*, pp. 151-194).

Vincenzo Mengaldo[110], e *Un giorno o l'altro*, a cura di Marianna Marrucci e Valentina Tinacci[111].

L'archivio di Fortini fu donato dalla moglie Ruth Leiser tra il 1995 e il 1996 all'Università di Siena, segnando la nascita del Centro di ricerca Franco Fortini in 'Storia della tradizione culturale del Novecento'[112]. Si tratta di un fondo di oltre 5.000 lettere e 300 autografi, ma anche disegni, incisioni e dipinti, e collezioni speciali di materiali contenuti su supporti fragili come audiocassette e floppy disk. All'archivio si aggiunge un fondo librario di circa 5.000 volumi – molti dei quali postillati[113] – appartenuti a Fortini: il materiale è oggi conservato presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena insieme ai fondi

[110] F. Fortini, *Poesie inedite*, a cura di P.V. Mengaldo, Einaudi, Torino 1997.

[111] F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, introduzione di R. Luperini, Quodlibet, Macerata 2006. Cfr. M. Marrucci, V. Tinacci, *L'edizione di uno scritto a testimonianza plurima, cartacea e informatica:* Un giorno o l'altro *di Franco Fortini*, «Filologia italiana», 2, 2005, pp. 215-221. Delle stesse autrici si veda *Governare il magma, Un giorno o l'altro a dieci anni dall'edizione*, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 19, 2016, pp. 102-106, <https://rivistaulisse.wordpress.com/2016/04/11/lulisse-n-19-forme-ed-effetti-della-scrittura-elettronica/> (12/22). Il lavoro su *Un giorno o l'altro* nacque grazie a un progetto PRIN 1999-2000 coordinato da Giuseppe Nava, *Per l'edizione di «Un giorno o l'altro» di Franco Fortini. Tra filologia d'autore e scrittura elettronica*. Di Fortini si vedano anche le vicende legate al testo di *Breve secondo Novecento*: progetto di *plaquette* avviato per le Edizioni di Barbablù di Siena, ma che Fortini non volle proseguire, uscì postumo con il titolo *Trentasei moderni. Breve secondo Novecento*, presentazione di R. Luperini, Manni, Lecce 1996, poi riproposto con il titolo *Breve secondo Novecento*, ivi 1998 (ora in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 1131-1195). Così Lenzini nella nota alla seconda edizione: «la definizione del titolo *Breve secondo Novecento* risale al momento della ripresa del progetto, e ad una prima parziale modifica del testo passato, dalle bozze delle 'Edizioni di Barbablù', nel *personal computer* di Fortini: infatti dal materiale donato da Attilio Lolini all'Archivio [...] risulta che il libro dell'84, giunto alle ultime bozze, recava come titolo provvisorio quello di *Breve secolo. Trentasei contemporanei*», L. Lenzini, *Nota al testo*, in F. Fortini, *Breve secondo Novecento*, Manni, Lecce 1998, pp. 81-82.

[112] Cfr. L. Lenzini, *L'archivio Fortini: consultivo provvisorio*, in *Archivi letterari del Novecento. Ricerche in corso*, «Quaderni del PENS», 4, 2021, pp. 7-12, <http://dx.doi.org/10.1285/i2611903xn4p7>. Per i materiali grafici conservati in archivio, cfr. F. Fortini, *Disegni Incisioni Dipinti*, a cura di E. Crispolti, Quodlibet, Macerata 2001. Per una bibliografia degli scritti si rimanda al recente volume di E. Bassi e E. Nencini, *Bibliografia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2022. La donazione di Ruth Leiser è ricordata da Franca Gianoli Grandinetti in un dialogo con Ennio Abate: «Anche quando ormai era già malata, ha fatto un lavoro enorme per salvare tutti i materiali di Franco. Ha imparato persino a usare il computer per recuperare ogni cosa. Il primissimo materiale era stato dato a Maria Corti, a Pavia. Poi tutto il resto fu dato a Siena»; il dialogo è stato pubblicato nel 2003 sul sito «Poliscritture», in una pagina non più disponibile, poi riproposto nel 2021 all'indirizzo <http://www.poliscritture.it/tag/ruth-leiser> (12/22).

[113] Le postille ai volumi della biblioteca di Fortini sono state oggetto di studio per il progetto PRIN *AMargine. Archivio digitale dei libri di poeti italiani del secondo Novecento*, in particolare da parte dell'unità torinese diretta da Davide Dalmas, cfr. F. Milone, *Postille "Amargine": problemi e metodi per l'edizione digitale dei postillati di autori del secondo Novecento*, in T. Mancinelli (a cura di), *La filologia all'epoca del digitale. Modelli computazionali, metodologie e forme di interpretazione*, «Linguistica e letteratura», XLVI, 1/2, 2021, pp. 195-209.

archivistici di Cesare Cases, Fabrizio De André, Tommaso e Idolina Landolfi, Alessandro Parronchi, Edoarda Masi, Renato Solmi e di altri[114].

Fortini acquistò il suo primo Macintosh a metà degli anni Ottanta grazie al compenso in denaro del premio Montale-Guggenheim, vinto a settembre 1985 con la raccolta *Paesaggio con serpente*[115]. Nell'ottobre 1985 scrive infatti all'amico senese Carlo Fini per raccontargli la notizia; l'archivio conserva la lettera scritta a computer («ancora imperfetta nella spaziatura», scrive Fortini), che qui si riporta nella sua prima parte così come si presenta:

> Caro Carlo, non è senza singolare emozione che mi accingo a scriverti questa letterina.Essa è il primo frutto del premio Librex-Montale perché,con la fanciullaggine che si addice alla mia età,la prima cosa che mi sono precipitato a fare con quei soldi (tutt'altro che <netti>, figurarsi!)è stato di acquistare un da lungo tempo convoité o,se vuoi,appetito word processor , ossia computer per scrittura ; che da tre giorni mi tiene occupato come una amante giovane tiene un vegliardo. E questo è , ancora imperfetta nella spaziatura e nel carattere,la prima comunicazione scritta che mi occorra di spedire.E a te la spedisco perché tu più di altri puoi apprezzare di che vivano gli uomini ossia i vecchi[116].

Il computer acquistato era un Macintosh 128k, il primo di una serie di macchine Apple che Fortini userà fino alla sua morte (Marrucci e Tinacci rintracciano ad esempio un modello Macintosh SE/30, usato sicuramente dall'autore nell'estate 1991, e un portatile PowerBook 1000, attestato nel 1992)[117]. Un anno prima, nel 1984, Fortini nel corso di un'intervista sostenne che il computer non avrebbe avuto un impatto sui processi creativi, essendo piuttosto uno strumento per organizzare meglio il lavoro:

> Non vedo quale influenza possa avere sul lavoro letterario tutto il processo di computerizzazione in sé, se non nel senso di un arricchimento organizzativo e strumentale [...] Ne deriva perciò che interrogarsi sullo 'scrivere a livello elettronico' non ha senso, come non aveva senso teorizzare lo 'scrivere a livello

[114] Tra le più recenti acquisizioni si segnala un fondo cartaceo di Carlo Bordini. Francesca Santucci ha consultato anche i materiali contenuti nell'ultimo computer del poeta, che sono stati confrontati con l'archivio cartaceo nel corso dell'allestimento del postumo C. Bordini, *Un vuoto d'aria*, a cura di F. Santucci e con un saggio di G. Mazzoni, Mondadori, Milano 2021, cfr. la nota al testo di Santucci, pp. 141-158, e Ead., *«Cancellare un anno come si cancella una frase». Sulle carte di Carlo Bordini*, «L'Ospite ingrato online», 4 marzo 2021, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2021/04/2021.3.4.-SANTUCCI.pdf> (12/22).

[115] F. Fortini, *Paesaggio con serpente*, Einaudi, Torino 1984. Cfr anche M. Kirschenbaum, *The Poetics of Macintosh*, Id. *Bitstreams. The Future of Digital Literary Heritage*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2021, pp. 39-73.

[116] Archivio Franco Fortini, Biblioteca Area Umanistica dell'Università di Siena, Franco Fortini a Fini Carlo, XV, 35b, lett. 3 (Milano, 18 ottobre 1985); si cita da Marrucci, Tinacci, *Governare il magma*, cit., p. 103.

[117] Marrucci, Tinacci, *L'edizione di uno scritto a testimonianza plurima*, cit., p. 217n.

> industriale' da parte di Vittorini. L'invenzione della stampa ha avuto certamente un'incidenza rilevante sulle forme letterarie, ma non per il fatto tecnico in se stesso, bensì per le conseguenze legate alla creazione di un pubblico molto più vasto. [...] Il processo creativo non cambia certamente per questo, bensì per tutto il processo di trasformazione di cui fa parte anche l'elettronica, come risultato prima che come causa[118].

Va tuttavia notato che l'arrivo del computer modificò almeno in parte le abitudini di scrittura di Fortini, che oltretutto subì, come ogni utente dagli anni Ottanta a oggi, drammatiche perdite di documenti digitali[119]. Questo nuovo metodo di lavoro si può desumere anche dalle numerose stampe da computer incluse nell'archivio cartaceo e che talvolta corrispondono a un processo di trascrizione – da parte di Fortini e di suoi collaboratori – di materiale precedentemente scritto su carta. Come ha infatti ricordato Lenzini, nel momento in cui Fortini acquistò la sua prima macchina,

> lettere, prose e versi vennero scritte con il computer – anche se, in realtà, carta e penna furono tutt'altro che abbandonate –, e soprattutto, ad esso fu affidato il compito di accogliere non solo i testi via via composti, ma quelli recuperati da manoscritti, dattiloscritti e pubblicazioni disperse lungo oltre mezzo secolo (senza peraltro che i documenti originali fossero eliminati), con un lavoro di archiviazione che comportava selezioni e partizioni più volte meditate e rielaborate[120].

In quello stesso contributo, Lenzini delinea bene anche il rapporto di Fortini con il computer, che soprattutto nei primi tempi non era stato facile e che ha tro-

[118] G.C. Ferretti, *La scrittura elettronica*, in V. Spinazzola (a cura di), *Pubblico 1985. Produzione letteraria e mercato culturale*, cit., pp. 47-64 [59 e *passim*], poi in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 403-410 [404]. Nel già citato Almanacco Bompiani del 1962, Fortini era intervenuto insieme ad altri studiosi per un primo bilancio sui vantaggi dei calcolatori, riflettendo sull'utilità delle elaborazioni informatiche nel campo della ricerca umanistica, che secondo Fortini avrebbero accelerato le procedure tradizionali e offerto una grande mole di dati a filologi e linguisti, con ripercussioni «sui metodi e sui princìpi. Nella misura in cui, almeno, facilitando la verificabilità e le probabilità delle ipotesi di lavoro, condurranno quei metodi e quei princìpi a partecipare (non ho detto a identificarsi) alla evoluzione propria alle scienze fisiche e naturali. La storia di queste scienze ci mostra infatti che la quantità dei dati e dei risultati tende a modificare i metodi di ricerca. Questi sono inseparabili da certe premesse o princìpi. E così finiscono col modificare, qualitativamente, anche questi ultimi», F. Fortini, in *Le due culture. Inchiesta*, cit., p. 314.

[119] Si veda, ad esempio, il ricordo di Antonio Prete: «dicevo all'inizio delle immagini che sopravvengono. Eccone alcune [...] Fortini che in treno mi racconta delle sue prove di scrittura al computer e del suo stizzito stupore di fronte alla sparizione di un paio di pagine, non rassegnandosi che si siano volatilizzate, lui che è geloso curatore delle proprie carte», A. Prete, *Immagini e frammenti di dialoghi*, «L'Immaginazione», 10, 2017, pp. 14-16 [15].

[120] L. Lenzini, *Don't save! Fortini, un Mac e le ultime cose*, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 19, 2016, p. 97, <https://rivistaulisse.wordpress.com/2016/04/11/lulisse-n-19-forme-ed-effetti-della-scrittura-elettronica/> (12/22).

vato in Maurizio Maggiani un supporto per la risoluzione dei frequenti problemi tecnici, in particolare quando si trovava nella sua casa ligure a Bocca di Magra: Maggiani, che viveva a La Spezia, era «sollecitato telefonicamente ed epistolarmente per risolvere drammatiche *impasses* e costernanti dubbi su formattazioni e salvataggi, sino a trovarsi nella posta sonetti scherzosi e rampognanti»[121]. Lenzini ricorda anche, accompagnandola con un acuto commento, una poesia della raccolta *Composita solvantur* (Einaudi 1994), in cui compare il tema dei floppy disk come dispositivo di memoria, messo in contrasto con la speranza di una dissolvenza:

> *Durable 5168* Made in West Germany / piccolo libro d'ore per due dischetti / il mio sommario dunque è tutto qui? / (Ma ormai dimoro là, dove mi metti). // Sto come ai giardinetti il vecchio quasi cieco / finché un sole scarlatto fine secolo / dai vetri del dicembre specchiati negli stagni / la tetra nipote riporti che lo riaccompagni. // Oro delle mie preci nella *Durable 5168* / oh dissigilla i files, selezionali, annientali. / *Don't save, don't save!* Inizializza di netto! / Di qui toglimi giovane, contro la sera lenta[122].

Fortini riunì effettivamente in due floppy disk una serie di poesie, corrette a computer e ordinate per *directory*, di cui dà sinteticamente conto Mengaldo nella nota alle *Poesie inedite* di Fortini[123]. Un intricato groviglio di file è invece alla base

[121] Ivi, p. 97. Uno dei sonetti (*Scrivimi, o Maurizio, per air mail*), è parzialmente riportato in Lenzini, *Don't save!*, cit., di cui una versione completa, ma con varianti rispetto alla minuta conservata a Siena, è fornita da Maggiani stesso in uno scritto intitolato *Amori folli 9* pubblicato sul sito di Feltrinelli il 20 maggio 2004, <https://www.feltrinellieditore.it/news/2004/05/20/maurizio-maggiani-amori-folli-9-2689/> (12/22). Si rimanda ad una futura sede un approfondimento sull'interessante carteggio Fortini-Maggiani.

[122] In F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014. Si cita il commento di Lenzini: «Al centro di *Durable 5168* è il destino del lavoro del poeta, che avvicinandosi alla fine dell'esistenza ha riunito i suoi testi nei due floppy disk di una nota ditta tedesca di articoli per ufficio. L'aspetto minuto, esile dei supporti informatici è in palese contrasto con lo spazio-tempo dell'opera, che pur miniaturizzata mantiene nondimeno un connotato di ordine liturgico-devozionale, non per caso ben esposto (vv. 2 e 9): forse proprio perché niente, nella nuova urna informatica, rinvia alla tradizione, essa è 'sacralizzata' non senza la dovuta enfasi dal conferimento delle "preci" nel "piccolo libro d'ore", come per un rito la cui sorprendente conclusione sarà consegnata all'ultima quartina. Intanto, in quell'urna è ora il poeta, lì la sua dimora (v. 4), alla fine del giorno», Lenzini, *Don't save!*, cit., pp. 98-99.

[123] Fortini, *Poesie inedite*, cit. (si veda nelle *Note* del curatore la suddivisione in cartelle, pp. 51-52). Francesco Diaco ha di recente offerto un'edizione di alcune poesie inedite. Il lavoro è partito dalla 'scatola XXX' contenente diverse stampe dall'ultimo computer di Fortini. Si cita da Diaco: «se si volesse approntare un'edizione critica, occorrerebbe ricordare che queste poesie, oltre che in versione cartacea, sono anche testimoniate in versione digitale [...] è altamente probabile che il materiale conservato nella "scatola XXX" sia più esteso rispetto a quello dei floppy (mentre la cronologia relativa andrebbe controllata caso per caso)», F. Diaco, *Tra le poesie "scartate" di Franco Fortini*, «L'Ospite ingrato», 1, gennaio-giugno 2017, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2020/08/1.4.-DIACO.pdf> (12/22). Tra gli inediti, si veda anche un componimento dedicato a Rossana Rossanda che Fortini recupera da un file del suo computer, cfr. G. Ferrulli «*Cara Rossana, ti ho vi-*

della ricostruzione postuma del diario in pubblico di Fortini, *Un giorno o l'altro*, che si deve a Marrucci e Tinacci. Fortini progettò una raccolta almeno a partire dal 1976, mentre risale al 1988 un contratto con Garzanti per la pubblicazione di un'opera, in due o tre volumi, dal titolo provvisorio *Un giorno o l'altro – diario o cronaca '45-'85*[124]. Le curatrici si sono basate su quattro floppy disk forniti da una collaboratrice di Fortini, Letizia Gozzini, contenenti file i cui metadati segnalavano poche manipolazioni successive alla morte di Fortini, risultando dunque «un testimone attendibile della fase più avanzata del lavoro»[125]. Oltre ai file, l'archivio cartaceo conserva una grande quantità di materiali avantestuali, comprese le stampe dal lavoro al computer. Si tratta quindi di una mole di documenti molto ampia e mobile, che fu probabilmente difficile da gestire anche per l'autore stesso. Così Marrucci e Tinacci:

> Il ricorso al computer ha dato a Fortini l'illusione di poter gestire con facilità un progetto già mastodontico. L'abbondanza e la magmaticità del materiale dipendono anche da una fiducia forse eccessiva nel mezzo, un entusiasmo che oggi ci può apparire persino ingenuo: proprio credendo di dominarlo meglio, l'autore ha visto proliferare in maniera esponenziale il materiale preparatorio, con conseguenti difficoltà di scelta e di gestione[126].

Il caso si dimostrò dunque particolarmente complesso: l'edizione del volume è allestita in base a una cronologia suddivisa per anni, con annotazioni fino al 1978 perché la parte successiva del materiale «sconta uno stadio di elaborazione più arretrato, specie per quanto riguarda l'allestimento delle singole directory e quindi la scansione temporale»[127].

sta iersera in TV». Una poesia inedita di Franco Fortini, «L'Ospite ingrato», 7, gennaio-giugno 2020, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2020/08/7.10.-FERRULLI.pdf> (12/22).

124 Cfr. la *Nota al testo* di Marrucci e Tinacci, in Fortini, *Un giorno o l'altro*, cit., pp. XXI-XXX (XXI). A proposito di *Un giorno o l'altro*, Fortini scrisse a Giulio Bollati in una lettera del 2 maggio 1987: «Da qualche mese ho ripreso un enorme e complicato progetto che trascino da quasi dieci anni, annunciato, persino, in *Una volta per sempre*: un centone di scritti sparsi, da periodici o inediti, pagine di diario, lettere mie e altrui, eccetera, 1945-1980, tagliato in forma di *Diario in pubblico* e corso da un commento continuo, con gli occhi di oggi, a piè di pagina. Per cavarmela da quasi duemila pagine di materiale, sto facendo versare in computer; ho già cinquecento pagine e altrettante ne verranno; per ridurre poi il tutto, penso, a due volumi di trecento pagine ciascuno. Non so che cosa ne verrà fuori, ora sono contento ora variamente perplesso; e non ho nessuno cui chiedere giudizio in così fastidiosa materia», si cita dalla *Nota al testo* di Marrucci e Tinacci in Fortini, *Un giorno o l'altro*, cit., p. XXI.

125 Ivi, p. XXI. Esistono altre copie del materiale, effettuate da Maria Vittoria De Filippis e poi da Giuseppe Gozzini, di cui le curatrici pure danno conto, descrivendo così il *modus operandi* di Fortini: «affidava ad alcuni collaboratori la digitalizzazione di brani scelti all'interno del proprio archivio; successivamente rivedeva il testo intervenendo direttamente sul file o segnalando le modifiche da inserire», *ibidem*.

126 Marrucci, Tinacci, *Governare il magma*, cit., pp. 102-106 [105].

127 Marrucci, Tinacci, *Nota al testo*, cit., p. XXII. Nel già citato saggio *Governare il magma*, scritto a dieci anni dall'edizione, le curatrici hanno ribadito l'estrema complessità del lavoro su

Nell'Archivio di Fortini sono conservati oggi 54 floppy disk da 3,5 pollici, molti dei quali riconducibili a operazioni di backup interne dell'Università di Siena e a materiali del Centro Fortini. Nel novembre 2022 è stata avviata una campagna di recupero dei materiali nell'ambito di un progetto finanziato dall'ateneo, con l'obiettivo di mettere in sicurezza documenti fragili, oggi conservati su supporti obsoleti, e di offrire agli studiosi un quadro del lavoro digitale superstite, che farà forse riemergere anche materiali non noti. Fu Lenzini a notare che all'inizio del documentario di Egidio Bertazzoni, *Franco Fortini. La luce dura* (1997), sul Mac di Fortini comparivano degli appunti dell'agosto 1994[128], materiale non conservato tra i documenti cartacei del fondo:

> Sul monitor bluastro, baluginante, del "Mac" che aveva stregato il «vegliardo», le parole sembrano parlare da un loro tempo senza illusioni, fioco ma ancora non spento. Un vuoto sensibile abita lo studio. Ma come decifrare quello sgomento, quel distacco, quello sguardo retrospettivo così disilluso e quasi incredulo, rimasto nella memoria del Mac ma non nei documenti d'archivio?[129]

questo materiale ibrido: «la presenza di anacronismi sorprendenti (ma raramente causali) insieme alla convivenza di più linee correttorie e di diverse prove di montaggio dei numerosi file nelle directory erano i nodi più difficili da sciogliere. [...] Ripensate a distanza di un decennio, certe nostre scelte di edizione ci appaiono anzi non del tutto adeguate a mettere nella giusta luce questi aspetti» (p. 105). E ancora: «a ripensarci oggi, sarebbe stato di maggior efficacia, nell'edizione, isolare una prima parte più compiuta e definita da una seconda parte più lacunosa e provvisoria, rispetto alla quale è però particolarmente evidente il tentativo di montaggio dei pezzi tramite gli strumenti di ordinamento del computer, come si può comprendere bene osservando l'elenco dei file nelle numerose directory, anch'esse talvolta raddoppiate o triplicate per sperimentare variazioni e diverse possibilità di indice. La strada maestra per rendere ragione dell'originalità di un'opera come *Un giorno o l'altro* sarebbe, di fatto, quella dell'edizione elettronica, in grado davvero di rappresentare le diverse ipotesi di montaggio e le molteplici linee di correzione in una dimensione ipertestuale» (*ibidem*).

[128] Si fornisce una trascrizione integrale del file sulla schermata (sono corretti gli spazi prima e dopo la punteggiatura): «Questa è una sera di insonnia, agosto 1994, a Ameglia. / Sono arrivato oggi da Milano. / È un anno che manco da qui. / Da allora, due operazioni, gli ospedali. / Non desolazione, ma bisogno non saziato di dormire. Non so cosa mi riprometta. Luna piena. Un cane abbaia ma tutto è silenzio. / Ruth nella sua stanza legge, è stanchissima. Ha guidato e lavorato fino a quest'ora. / Brutti giorni di vita, difficili a spiegare; questo significa vecchiaia. Fra pochi giorni sono compiuti settantasette. / Non capisco / Non riesco a intendere più perché abbia passata tanta parte della mia vita a scrivere versi», in Egidio Bertazzoni, *Franco Fortini. La luce dura*, collana «Gente di Milano. Storie, volti e figure della cultura milanese contemporanea», 1997, disponibile online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=Z1CLztY3zC0> (12/22). Il documentario mostra diverse schermate dal Mac di Fortini, in particolare una finestra di una cartella nominata «Portatile Lavori in corso».

[129] Lenzini, *Don't save!*, cit., p. 100.

CAPITOLO 2

Nell'officina digitale dell'autore: Pavia Archivi Digitali

2.1 La nascita del progetto PAD (2009-2010)

Il destino di un archivio d'autore è spesso dettato dal caso e dalle coincidenze. È noto ad esempio il curioso salvataggio, negli anni '80, di materiali che dalla casa editrice Bompiani stavano andando al macero: autografi di Alberto Moravia, Corrado Alvaro, Giuseppe Marotta e Tonino Guerra, recuperati e portati all'Università di Pavia grazie a Maria Corti, che all'ingresso della casa editrice bloccò il prezioso materiale già caricato su un camion. L'aneddoto è ricordato da Corti in *Ombre dal fondo*[1], dove è raccontata la storia del Centro Manoscritti, oggi Centro per la tradizione degli autori moderni e contemporanei e sede dell'unico progetto italiano dedicato al digitale d'autore. L'idea di raccogliere e conservare, accanto a fondi cartacei, anche archivi digitali fu avanzata alla fine nel 2009 dal giornalista Beppe Severgnini, in quegli anni Presidente dell'Associazione Alumni dell'Università di Pavia. Nacque dunque il progetto Pavia Archivi Digitali (PAD), che fu presentato al pubblico nel 2011 durante una mostra pavese dedicata alle carte d'autore[2]. PAD fu coordinato nella sua

[1] M. Corti, *Ombre dal fondo*, Einaudi, Torino 1997, p. 41.

[2] *Raccontare l'Italia Unita: le carte del Fondo Manoscritti*, settembre-novembre 2011, a cura di Maria Antonietta Grignani e con l'allestimento di Enrico Valeriani. La mostra era stata organizzata in occasione delle celebrazioni dei 650 anni di storia dell'Università di Pavia. PAD contribuì con un video a cura di Andrea Taccani e Annalisa Doneda, per cui cfr. U. Anselmi Tamburini, M.A. Grignani (a cura di), *Raccontare l'Italia unita. Le carte del*

Emmanuela Carbé, University of Siena, Italy, emmanuela.carbe@unisi.it, 0000-0003-4347-011X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0023-3, DOI 10.36253/979-12-215-0023-3

fase iniziale da Umberto Anselmi Tamburini, e dal 2014 al 2020 da Paul Gabriele Weston. Gli archivi sono attualmente inclusi a tutti gli effetti all'interno del Centro Manoscritti di Pavia, presieduto da Giuseppe Antonelli[3]. A Primo Baldini, responsabile tecnico-scientifico, si deve l'ideazione e lo sviluppo delle componenti informatiche.

A differenza dei casi italiani esaminati nel capitolo precedente, il gruppo riunito attorno al progetto pavese intendeva, almeno in una prima fase, occuparsi non tanto dello studio di queste nuove 'carte' d'autore, quanto della definizione dei processi di acquisizione, conservazione, descrizione del materiale, garantendone l'accesso. L'idea di PAD era quella di fornire uno strumento per raccogliere documenti digitali di scrittori, giornalisti, intellettuali di oggi, personalità della cultura riconducibili a diverse generazioni e formazioni, un archivio insomma trasversale, che restituisse un quadro variegato della contemporaneità, e allo stesso tempo garantisse la conservazione dei documenti e il successivo studio, nel rispetto della *privacy* e del diritto d'autore. I fondi, ognuno dei quali dotato di proprie specificità, contengono file con stesure di opere a più stadi, appunti, materiali di lavoro, inediti, fotografie, backup di siti personali, prove di copertina, file di lavoro condivisi con case editrici, bozze di stampa. Non è raro, per esempio, trovare file con commenti di altri autori o di editor, oppure immagini e pagine in formato HTML salvate durante la navigazione web nel corso di un lavoro di ricerca per la preparazione di un libro. La gestione dei fondi è molto complessa sotto più punti di vista: si pensi solo ai problemi legali riguardanti i materiali prodotti da terzi, alle procedure di verifica dei file (compreso l'accertamento che il fondo non contenga *malware*) e la loro messa in sicurezza; alcuni file sono prodotti con programmi obsoleti, altri sono nascosti o duplicati in

Fondo Manoscritti, Interlinea, Novara 2011 (cfr. in particolare gli interventi di U. Anselmi Tamburini, p. 12, e di G. Bruttocao, pp. 133-135). PAD è stato oggetto di studio della tesi di laurea di M. Stefani, *Gli archivi degli scrittori nativi digitali: verso la conservazione e oltre*, relatore P.G. Weston, correlatore R. Ridi, Corso di Laurea in Storia e Gestione del Patrimonio Archivistico e Bibliografico, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2015/16, <http://hdl.handle.net/10579/10134> (12/22).

[3] Alla sua nascita, PAD è stato inquadrato all'interno del Sistema Bibliotecario d'Ateneo. Ad Annalisa Doneda (Pavia University Press) si deve l'acquisizione dei primi tre conferimenti e le relazioni con autori e case editrici nella fase iniziale del progetto. Il comitato scientifico all'atto di costituzione, presieduto dal Rettore Angiolino Stella, era composto da Umberto Anselmi Tamburini, Gianni Danese, Maria Antonietta Grignani, Clelia Martignoni, Beppe Severgnini, Angelo Stella, Luigi Carlo Ubertazzi, Paul Gabriele Weston; nel 2014 fu nominato un nuovo comitato di gestione, presieduto dal successivo Rettore Fabio Rugge, che oltre ai docenti già citati ha coinvolto Simone Albonico, Giorgio Panizza e Giovanna Ruberto. Nicoletta Leone si è occupata dell'attività di segreteria. Tra le collaboratrici si segnalano Grazia Bruttocao, per la promozione e le relazioni esterne, e Laura Pusterla, che ha lavorato per PAD dal 2017 al 2020. Chi scrive ha collaborato al progetto dal 2013 al 2017. Al suo avvio PAD ha avuto il sostegno, grazie a Beppe Severgnini, di Nokia e Vodafone, e fino al 2017 è stato finanziato da Fondazione Alma Mater Ticinensis. Nelle prime fasi UBI Banca garantì la messa in sicurezza di copie di fondi su DVD (su cui si dirà oltre) presso la sua sede centrale di Pavia.

più cartelle. Si tratta insomma di un archivio che presenta una grande varietà di problemi di natura informatica, archivistica, giuridica[4].

Tracciare la storia di questo progetto significa sintetizzare le tappe attraverso cui sono stati migliorati, anche grazie a errori e aggiustamenti progressivi, i processi di acquisizione e gestione dei fondi. Alla fondazione di PAD, è stata messa a punto una prima versione del contratto con il contributo dell'Ufficio legale dell'Ateneo e dall'avvocato Carlo Ubertazzi[5]. Il contratto offriva al pubblico

> ex art. 1336 c.c., con ciò a ogni autore interessato che abbia già pubblicato almeno un'opera con un editore iscritto a una associazione nazionale (italiana o straniera) o 'appartenente' a una università, la proposta di un contratto tra l'autore interessato e l'Università degli Studi di Pavia[6].

Le condizioni generali del contratto inizialmente erano le seguenti:

1. L'Autore consegna a un incaricato del PAD una copia dei documenti che indicherà al momento della consegna.
2. Al momento della consegna l'Autore indicherà altresì se PAD può rendere accessibili i suoi documenti soltanto in loco presso il PAD o anche da remoto, immediatamente o soltanto a far tempo dalla data successiva indicata dall'Autore. L'Autore potrà indicare una data diversa per ciascun documento. Tutte le date si intendono indicate dall'Autore irrevocabilmente: salvo la sua facoltà di consentire successivamente a PAD per iscritto l'accesso ai suoi documenti anche prima di esse.
3. L'Autore cede a PAD (ma solo nei limiti necessari a PAD e a ogni possibile terzo per lo studio, la ricerca, la citazione, la pubblicazione anche on line dei risultati della ricerca relativa ai documenti dell'Autore) ogni diritto patrimoniale di proprietà intellettuale comunque relativo ai suoi manoscritti informatici consegnati a PAD, e in particolare ogni diritto patrimoniale di riproduzione, di comunicazione al pubblico e di messa a disposizione del pubblico.
4. L'autore garantisce che i diritti patrimoniali così attribuiti a PAD sono di sua esclusiva titolarità, liberi da diritti di ogni genere di terzi e che la loro utilizzazione nei limiti ora detti all'articolo precedente non viola alcun diritto di alcun terzo.
5. L'autore consente il trattamento dei dati che comunica al momento della consegna dei manoscritti informatici e di quelli contenuti in questi

[4] Per una rassegna generale delle problematiche affrontate, cfr. P.G. Weston, P. Baldini, E. Carbé, L. Pusterla, *Archivi digitali di persona. PAD – Pavia archivi digitali e gli archivi degli scrittori*, «DigItalia», XIV, 1, 2019, pp. 31-54, <https://digitalia.cultura.gov.it/article/view/2274> (12/22); e E. Carbé, *Digitale d'autore: un archivio possibile?*, in V. Brigatti, A.L. Cavazzuti, E. Marazzi (a cura di), *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Unicopli, Milano 2018, pp. 209-216.

[5] Professore ordinario di Diritto industriale al Dipartimento di Studi Giuridici di Pavia, Carlo Ubertazzi è mancato prematuramente nell'agosto del 2021.

[6] *Offerta al pubblico e Condizioni generali di contratto di PAD – Pavia Archivi Digitali*, versione 2011, Università degli Studi di Pavia. Il contratto era disponibile online all'interno di una delle prime versioni del sito di PAD, <pad.unipv.it> (12/22).

manoscritti, per ogni attività di PAD comunque relativa all'organizzazione e alla promozione di PAD e alle utilizzazioni dei manoscritti indicate dal precedente art. 3 e garantisce che queste utilizzazioni non violano il diritto alla privacy di alcun terzo.

6. PAD si obbliga a inserire sollecitamente i manoscritti informatici dell'Autore nell'archivio PAD; a provvedere alla manutenzione dei relativi software e dei manoscritti informatici e a rendere disponibili al pubblico i manoscritti informatici degli autori secondo le disposizioni degli articoli che precedono.
7. Tenuto conto degli investimenti necessari per l'organizzazione e la promozione di PAD e per l'archiviazione e la manutenzione dei manoscritti informatici dell'Autore, delle finalità universitarie di PAD e dei vantaggi di ogni genere che potranno derivare all'Autore dall'organizzazione di PAD, l'Autore rinuncia a compensi monetari e a ulteriori attività corrispettive a suo favore da parte di PAD.
8. L'Autore si obbliga a non consegnare a terzi alcun altro manoscritto informatico corrispondente a quelli consegnati a PAD, per tutto il tempo in cui i suoi manoscritti informatici consegnati a PAD resteranno oggetto di diritti d'autore o connessi.
9. Il contratto con l'Università potrà essere concluso dall'Autore soltanto sulla base dell'atto scritto di accettazione delle presenti condizioni generali di contratto, allegato al corrente documento con il n. 3, che fornisca a un tempo le indicazioni previste dal precedente art. 2.
10. Per ogni controversia comunque relativa al contratto tra PAD e l'Autore, a ogni atto compiuto in esecuzione dello stesso, e alla sua cessazione per qualsiasi ragione è competente in via esclusiva il Foro di Milano[7].

Nel 2011 sono stati introdotti i primi cambiamenti del contratto con un atto modificativo. Il terzo punto fu integralmente sostituito con l'obiettivo di lasciare all'autore i diritti patrimoniali del materiale, concedendo invece all'istituzione e a coloro che avrebbero consultato il fondo, accessibile per soli motivi di studio e ricerca, il diritto all'uso del materiale:

> L'autore concede a PAD e ai terzi interessati che si rivolgeranno a PAD (solo nei limiti necessari per lo studio, la ricerca, la citazione, la pubblicazione anche online dei risultati della ricerca relativa ai manoscritti informatici dell'autore) il diritto di utilizzazione dei manoscritti consegnati a PAD, consentendone – esclusivamente nei limiti ed ai fini sopra indicati – la riproduzione, la comunicazione al pubblico e la messa a disposizione del pubblico[8].

Con la revisione di questo articolo si aprì una riflessione anche sul punto 8, riguardante il diritto dell'esclusività del conferimento. L'approccio iniziale poneva in effetti più di una criticità: si tentava di tutelare gli sforzi dell'istituzio-

[7] *Ibidem*.

[8] *Atto modificativo delle condizioni generali di contratto di PAD*, Pavia Archivi Digitali, pubblicato sull'albo dell'Università degli Studi di Pavia al n. 63/2011, prot. n 8841.

ne, chiedendo agli autori l'esclusività della cessione, da un lato per rimarcare il valore non solo simbolico del patrimonio acquisito, dall'altro per non duplicare gli sforzi di conservazione dello stesso archivio da parte di più soggetti conservatori. In linea di principio, per un archivio d'autore tradizionale il problema sarebbe stato almeno in parte differente: in generale è bene evitare, per quanto possibile, smembramenti di fondi archivistici e di biblioteche d'autore (purtroppo molto frequenti), ma i manoscritti e i dattiloscritti sono manufatti unici. Da un manoscritto possono evidentemente essere tratte delle copie, per esempio delle digitalizzazioni, che sono sotto tutti i punti di vista prodotti derivati da un oggetto non duplicabile. Le copie dell'originale possono e devono essere certamente regolamentate, e anche gli archivi d'autore sono sottoposti a specifiche legislazioni e processi codificati. Se trattiamo però materiale nato nella fluidità dell'ambiente digitale, il concetto di originale è decisamente più labile e anche solo la replicabilità infinita di un file pone criticità non di poco conto. In questo contesto l'esclusività della cessione di materiali a terzi risulta un controsenso perlomeno da un punto di vista logico e informatico. Una risorsa elettronica si compone di una sequenza di bit, un insieme di dati e metadati contenenti unità informative di vario tipo. Ogni oggetto digitale è facilmente modificabile: bastano pochi *clic* per duplicare un file interpolando senza sforzi la sequenza di bit che lo caratterizza, con la possibilità di cedere a terzi una copia del file che all'occhio umano è del tutto uguale al primo, ma completamente diverso da un punto di vista informatico[9].

La modifica dell'ottavo punto realizzata nel 2011 non fu risolutiva: per superare il problema si sarebbe dovuto abbandonare del tutto il concetto di esclusività della copia conferita e accettare la natura replicabile di questi materiali, oppure ripensare in altri termini la questione, lavorando ad esempio su un tipo di esclusività non strettamente legata all'acquizione dei file. Si tentò tuttavia di conciliare l'esigenza di assimilare il conferimento a una tradizionale donazione di documenti cartacei e la necessità di dare all'autore il diritto di riutilizzare il proprio materiale per altri scopi; pensiamo ad esempio al conferimento di un inedito che in un momento successivo può entrare in un'iniziativa editoriale, ma anche a un'infinità di altri casi, su cui l'autore deve evidentemente avere a disposizione il proprio archivio usandolo come meglio crede anche dopo un conferimento. Il punto fu modificato come segue:

> L'autore si obbliga a non consegnare a terzi, ai fini delle utilizzazioni di cui al precedente art. 3, altre copie informatiche dei manoscritti informatici consegnati a PAD, per tutto il tempo in cui i suoi manoscritti informatici consegnati a PAD resteranno oggetto di diritti di autore o connessi[10].

Il contratto di PAD era corredato da un'informativa sulla privacy e da due allegati: nel primo veniva presentato il *Progetto PAD, Pavia Archivi Digitali: Re-*

[9] Si vedano infatti le riflessioni in Kirschenbaum, *The .txtual Condition* (cfr. *supra*, p. 28).

[10] *Ibidem*.

pository della cultura italiana del XXI secolo, che spiegava gli scopi dell'iniziativa e sintetizzava la soluzione informatica adottata, e di ciò si parlerà oltre. Il secondo allegato consisteva nell'*Accettazione dell'autore*, il quale con la propria firma dichiarava di «accettare integralmente l'offerta al pubblico» e le condizioni del contratto, e di consegnare «all'incaricato di PAD i suoi manoscritti informatici elencati in foglio separato sottoscritto dall'Autore per identificazione e dall'incaricato per presa in consegna». L'autore poteva decidere i livelli di accesso al proprio patrimonio digitale, stabilendo se i «manoscritti informatici» potevano essere «accessibili soltanto in loco presso il PAD», «accessibili anche da remoto», e se «accessibili immediatamente» oppure «accessibili soltanto a far tempo dalla seguente data successiva»[11]. Nella modifica del 2011 fu inserita momentaneamente una scadenza del contratto a dieci anni, con conseguente possibilità di rinnovo[12].

Il primo a conferire il proprio archivio fu l'ideatore di PAD, Severgnini, che si rese disponibile fin da subito a donare un nucleo molto ampio di materiali conservati nella macchina che usava in quel periodo. L'acquisizione avvenne nell'ottobre 2010 con l'intermediazione di un informatico di fiducia dell'autore, che copiò i file su un hard disk esterno. Il caso di Severgnini servì da laboratorio per imparare a gestire una tipologia di acquisizione del tutto inedita rispetto all'*iter* più tradizionale del Centro Manoscritti: il contratto fu messo a punto e firmato l'anno successivo, nel luglio 2011, e la sottoscrizione di una lista definitiva dei file affidati all'Ateneo risale al 18 novembre 2012, con la chiusura ufficiale della donazione nel dicembre 2012, in cui fu siglato il già citato atto modificativo del contratto. Nel 2011, nel corso di una videointervista, Severgnini spiegò i motivi che lo avevano spinto a proporre il progetto all'Università di Pavia, ma anche le ragioni del proprio conferimento:

> Tutti noi almeno da una ventina d'anni scriviamo con un computer. Il rischio era che tutto questo materiale andasse prima o poi perduto. [...] In Italia e anche fuori dall'Italia non ho mai sentito di un progetto che abbia l'ambizione di raccogliere il lavoro digitale degli autori e degli scrittori. [...] Quando ho avuto l'idea di Pavia Archivi Digitali ho pensato che non basta avere le idee, bisogna anche coi fatti dimostrare di crederci, e se io avessi riserve di qualsiasi tipo e non avessi fatto la prima donazione sarebbe grave. L'ho fatta volentieri, perfettamente tranquillo e sicuro, e anzi ho fatto in modo che i colleghi – scrittori, giornalisti, narratori e saggisti – sapessero cosa l'Università stava facendo. [...] Ho visto i file depositati, sono 14.277. Se sette sono interessanti mi dichiaro soddisfatto [...] Ho lasciato tutto quello che riguarda i libri: ogni libro vuol dire prove di copertina, prove di titoli, file, correzioni, sistemazioni, discussioni, e anche tutto il lavoro giornalistico. Il grande vantaggio degli archivi digitali è che tutto

[11] *Offerta al pubblico*, cit., Allegato 2.

[12] *Atto modificativo delle condizioni generali*, cit. Fu introdotta anche una modifica minore su una frase di questo secondo allegato: «l'autore precisa che i propri manoscritti informatici sono» fu modificato in «l'autore precisa che i propri manoscritti informatici dovranno essere».

occupa poco posto, poi cosa ci sia in quei file e che valore abbiano certamente non tocca a chi li ha scritti deciderlo[13].

Nella stessa intervista Severgnini raccontò la sua interessante visione di PAD, che si sarebbe potuto ampliare diventando un archivio di saperi non riconducibili soltanto alla cultura umanistica, ma anche a quella scientifica, perché non ne vadano dispersi i materiali; allo stesso tempo spiegò che gli autori avrebbero avuto molte ragioni per aderire al progetto:

> sostanzialmente per due motivi: uno altruistico e uno egoistico. Quello altruistico è che il proprio materiale non andrà disperso, e fin da subito o in un momento successivo, se così decide l'autore, è a disposizione di studenti per una tesi di laurea, di ricercatori, di qualcuno che vuole studiare il lavoro di uno scrittore. Poi c'è un aspetto egoistico: per sé stesso e per i propri eredi, per i propri discendenti, per le persone con cui hai lavorato, addirittura per il proprio editore. Questo materiale non va perduto. Il rischio è che tutto il lavoro di una persona, che finisce nel disco rigido, vada perduto: uno non pensa che lì dentro ci sono venti o trent'anni di lavoro, questo è un pericolo serio che la cultura, e non solo la cultura letteraria, corre. Noi abbiamo deciso di cominciare con gli scrittori, ma penso che il progetto possa essere esteso perché in tutti i campi del sapere, nella scienza per esempio, il problema si porrà[14].

La gestione dell'archivio di Severgnini non si rivelò semplice. Gli elementi effettivamente trasferiti dal suo computer, compresi file nascosti e cartelle, erano in tutto 14.600, una donazione inattesa da un punto di vista quantitativo. I materiali erano stati prodotti da macchine Apple di anni diversi, erano cioè almeno in parte il frutto di riversamenti sulla macchina che Severgnini stava utilizzando nel 2011. La maggior parte dei documenti testuali provenivano da *word processor* ormai obsoleti, e risultavano illeggibili se non con l'ausilio di vecchi sistemi operativi. Per un considerevole numero di materiali era complesso individuare la tipologia di file. Un terzo problema riguardava i file nascosti: che valore avevano all'interno dell'archivio? Come dovevano essere trattati?

Le prime soluzioni tecniche furono messe a punto tra il 2010 e il 2011 grazie ai materiali di Severgnini, e descritte sinteticamente nel primo allegato al contratto. Nella sua fase iniziale il sistema prevedeva un'architettura basata su due livelli: arrivato a Pavia, il materiale veniva controllato e si generava per ciascun elemento un codice MD5, ovvero una stringa univoca creata da un algoritmo utilizzato in crittografia per garantire l'integrità dei dati[15]. I file venivano dunque

[13] Trascrizione di una videointervista a Beppe Severgnini del 2011, a cura di Andrea Taccani (UCampus, Università di Pavia) e Annalisa Doneda (PAD, Università di Pavia). Il video era stato pubblicato su YouTube ma non risulta più disponibile online.

[14] *Ibidem*.

[15] Un codice MD5, così come altri sistemi di hash, è una sorta di codice fiscale per i dati digitali (un esempio quotidiano e comprensibile è la firma digitale, che si basa appunto su una funzione di hash). A ogni file o cartella viene assegnata una stringa invariabile basata su un

depositati in un server protetto per la conservazione a lungo termine del fondo per così dire originario; un secondo livello di memorizzazione era deputato alle attività dell'archivio, con una copia dei materiali su un server di lavoro per le attività di accesso, di consultazione e di elaborazione dei dati. Si cita dal documento:

> I due livelli risiedono su due macchine differenti e sono fisicamente e logicamente separati. Essi interagiscono solo nell'eventualità si renda necessario effettuare un recupero dei dati originali; operazione che potrà avvenire solo occasionalmente e per motivi eccezionali. Si utilizza quindi un'architettura tipica dei sistemi nei quali la sicurezza del dato originale è di primaria importanza. I dati ricevuti dal donatore, trasportati mediante un hard-drive dotato di criptazione hardware, vengono inseriti, con una procedura controllata, nel livello più interno del sistema, dopo essere stati oggetto di un controllo di contenuti, allo scopo di verificare l'integrità del materiale ricevuto e di identificarlo sulla base di uno schema ridotto di metadati (una tabella descrittiva), ricavati, se possibile, dalle informazioni fornite dallo stesso donatore. Il Comitato Scientifico del PAD, designerà un unico operatore abilitato alla ricezione, inserimento e controllo dei dati del donatore[16].

Il sistema prevedeva una duplicazione su più dischi per garantire una difesa in caso di danni per guasti tecnici o per interazioni umane, con la possibilità di ripristinare i dati in caso di danneggiamento. Fu quindi messo in atto un primo sistema di *disaster recovery*:

> I dati così archiviati risiederanno, a tempo indeterminato, nel livello più interno e protetto dal sistema. Questo livello comprenderà tutto quanto garantisce la preservazione dei dati, anche in caso di malfunzionamento dell'hardware e di disastro sia naturale che prodotto dall'uomo. La sicurezza sarà garantita innanzitutto dalla struttura dell'hardware utilizzato, che ricorrerà alla tecnologia RAID (*Redundant Array of Independent Disks*) duplicando le attività di un disco fisso su più dischi allo scopo di garantire la ridondanza dei dati nel caso di errore su uno dei dischi. Un secondo livello di sicurezza garantirà anche il cosiddetto *disaster recovery*, prevedendo una seconda macchina posta in un edificio differente alla distanza di alcuni chilometri dalla prima e che manterrà costantemente una copia fisica dei dati della macchina primaria. [...] Il livello esterno del sistema si baserà invece su una o più macchine standard, nelle cui memorie di massa verranno depositati i dati disponibili per la consultazione [...] e gli applicativi che saranno successivamente sviluppati per la gestione e la elaborazione del materiale custodito e i siti web del progetto[17].

algoritmo chiamato MD5, ciò significa che ogni tentativo di interpolazione di un documento può essere verificato grazie a un processo di controllo della variazione di questa stringa. A partire dal 2014 PAD ha sostituito MD5 con SHA-1, un algoritmo considerato più sicuro del primo.

[16] *Offerta al pubblico,* cit., Allegato 1.

[17] *Ibidem*.

I due dispositivi per immagazzinare i dati (NAS) e la *workstation* (un computer iMac di Apple) di questo primo prototipo del sistema erano infatti collocati a distanza: il primo NAS per il livello più interno si trovava al Centro di Calcolo di Ateneo a Pavia, mentre il secondo, insieme alla *workstation*, era collocato presso la sede di PAD. L'allegato al contratto citava inoltre una pratica effettivamente usata solo per i primi tre conferimenti, perché considerata successivamente obsoleta, ovvero quella di trasferire due copie dell'archivio su dei DVD *archival grade* con strato metallico in oro, inseriti in buste sigillate in vuoto mantenute presso l'archivio del Centro Manoscritti e presso una sede di PAD; con l'adesione di UBI Banca all'iniziativa, una delle due copie in DVD fu custodita in una cassetta di sicurezza presso una sede pavese della banca. Per la gestione degli archivi furono inizialmente consultate alcune aziende, e in parallelo Primo Baldini effettuò alcuni test con diverse piattaforme come Fedora, DSpace, E-Prints, Alfresco[18]. Le soluzioni sperimentate si erano rivelate almeno in parte insufficienti: non era semplice adattare questo caso a flussi di lavoro orientati soprattutto alla gestione di materiali digitalizzati, che richiedono processi diversi rispetto agli archivi nati digitalmente. PAD aveva iniziato a ricevere file in formati eterogenei, l'acquisizione del materiale non poteva essere codificata e standardizzata come in una campagna di digitalizzazione; allo stesso tempo non poteva seguire i processi già adottati dalle pubbliche amministrazioni nell'ambito della produzione e conservazione di documenti digitali. In questo contesto, e alla luce del conferimento di Severgnini, Fedora era parso il prodotto più promettente, sebbene la necessità di una definizione degli oggetti digitali *ab origine* risultasse complicata. Si avviarono dunque procedure realizzate appositamente per PAD, semplici e integrabili eventualmente, in un momento successivo, con prodotti *open source* di largo utilizzo.

2.2 Le prime acquisizioni: Severgnini, Carofiglio, Avallone (2010-2012)

Il 16 ottobre 2010, presso lo studio di Beppe Severgnini, avvenne dunque il primo conferimento, alla presenza di Annalisa Doneda e di un tecnico di fiducia dell'autore. Fu generata una lista di file, in formato PDF, contenente l'elenco dei materiali, un documento di 334 pagine salvato all'interno della directory principale dell'archivio trasmesso a Pavia. Ne consegue che quel file, pur facendo tecnicamente parte del materiale conferito a PAD, e dunque del fondo, è stato generato esclusivamente in funzione dell'acquisizione. Severgnini usava in quel momento una macchina Apple, e alcune cartelle e file erano marcati attraverso dei colori, dato che deve essere in qualche modo messo in evidenza anche in sede di catalogazione dei materiali.

[18] Per Fedora Commons e DSpace cfr. cap. 1, p. 34n. EPrints è un sistema *open source*, attualmente meno utilizzato rispetto ad altri sistemi. Alfresco, che ha una versione proprietaria e una *open source*, è un prodotto che più genericamente gestisce documenti digitali di vario tipo, cfr. <https://www.eprints.org> e <https://www.alfresco.com> (12/22).

Le directory di primo livello sono nove: «Columns & Interviste»; «Archivio ARTICOLI», «Corsera», «IoDonna», «Lectures/Talks/Università», «LIBRI», «NYTs & writings», «Televisione e Radio», «The Economist». Il tavolo di lavoro dell'autore appariva dunque molto ordinato e suddiviso in specifiche aree pertinenti alle sue attività giornalistiche e editoriali. Si tratta in realtà di un fondo strutturato in maniera molto più complessa di quanto le directory di primo livello suggeriscano, oltretutto non quantitativamente semplice da gestire, che attende ancora un adeguato lavoro di inventariazione. Chi si occuperà di questi materiali dovrà ad esempio tenere presente che alcune cartelle, stando ai metadati tecnici, potrebbero essere state create in occasione del conferimento, quando verosimilmente sono stati aggregati altri materiali presenti nel (o nei) computer dell'autore. Se diamo per verosimili i metadati relativi alle date di creazione degli elementi, la cartella «Columns & Interviste» risale infatti al 2 ottobre 2010, «Corsera» al 16 ottobre 2010, ma «Archivio ARTICOLI» è del 20 gennaio 2007, «IoDonna» del 25 novembre 2008, «Lectures/Talks/Università» del 25 settembre 2010: è probabile quindi che poco prima del conferimento Severgnini abbia ristrutturato, benché parzialmente, la composizione delle directory, riposizionando forse alcuni materiali. Data la mole dei materiali, si fornisce solo una descrizione preliminare molto sintetica e limitata alle directory di primo livello:

1. «Columns & Interviste»: 1.369 elementi[19]; al suo primo livello sono presenti tre file di testo («Anatomia giornalistica», «Corriere Romagna», «Il belgiocoPeroni SA 2010») e tre cartelle: «Interviste», «Rubriche/Pezzi Vari», «Touring Club Italiano» (con materiali relativi a una sua rubrica su «Qui Touring»).
2. «Archivio ARTICOLI»: 2.412 elementi; contiene 21 cartelle, in parte suddivise per aree geografiche pertinenti al contributo, ad es. «Europa (Cee, Esp, Port, Svizz)», «Europa dell'Est», «Scandinavia+Baltici», «Sud Africa», «UK + Ireland», «USA/America», «Middle East (Israel Jordan)», «Germania», in parte in ordine cronologico (es. «pezzi92-94»).
3. «Corsera»: 2.286 elementi; le cartelle di secondo livello sono cinque: «Berlino Palermo 2010», con materiali relativi a un progetto del Goethe-Institut con Beppe Severgnini (per il «Corriere della Sera») e Mark Spörrle (per «Die Zeit»), in cui i due giornalisti hanno realizzato un reportage su un viaggio in treno tra Berlino e Palermo[20]; «Corsera 1995 to 2009», contenente 14 cartelle suddivise in ordine cronologico con materiali relativi ai contributi per il «Corriere» («Corsera 1995.1996», «Corriere 1997» fino a «Corriere 2009»); «Corsera 2010» (contenente, oltre a file con contributi, anche una

[19] Qui e nelle descrizioni successive si dà conto del numero di file e di cartelle contenute nella directory di primo livello, che è esclusa dunque dal computo. Si precisa che usiamo indifferentemente i termini cartella e directory.

[20] Cfr. il blog *Berlino-Palermo di Beppe Severgnini* sulle pagine del «Corriere» online, <http://blog.corriere.it/berlino-palermo> (la pagina non è più disponibile, ma si può visualizzare tramite la Wayback Machine di Internet Archive).

cartella relativa alla sua rubrica «Italians» del 2010); «Italians.Corriere.it», con materiali di vario tipo riguardanti la rubrica, «SETTE Magazine», suddivisa nelle cartelle «Sette Magazine 95-06» e «Sette Magazine 07-».

4. «IoDonna»: 636 elementi; è suddivisa in due sottodirectory, «Io Donna 1996-2007» e «IoDonna extra», con materiali riferibili alla collaborazione di Severgnini per l'inserto del «Corriere della Sera». La prima sottodirectory a sua volta si compone di undici cartelle con una divisione cronologica dei materiali («Io Donna 1996.97», «Io Donna 1998» fino a «Io Donna 2001»). Nella seconda cartella sono contenuti alcuni file sciolti, che comprendono anche risposte a e-mail.
5. «Lectures/Talks/Università»: 290 elementi, con appunti per interventi in pubblico, trascrizioni di corsi (ad esempio un file in formato DOC contiene la trascrizione di registrazioni di due lezioni di scrittura giornalistica tenute all'Università Bocconi e allo IULM a maggio e dicembre 2003), presentazioni in formato Microsoft PowerPoint.
6. «LIBRI»: 5.506 elementi; sono materiali di vario tipo su volumi e progetti editoriali fino al 2010; alcune cartelle hanno l'assegnazione di una sigla alfanumerica identificativa (es. «B002 MUD Uomo Domestico», «B03 MIS Manuale Imperfetto Sportivo»; «B08 LDI Italians, giro del mondo»), che talvolta compare anche in altre directory e che sembrerebbe rimandare a un foglio Excel di riepilogo. Nella stessa cartella è conservato un file Excel nominato «riepilogo severgnini.xls», con un parziale consultivo dei volumi pubblicati o in fase di stampa, ma le sigle dei file non coincidono con le righe e le colonne di questo documento.
7. «NYTs & writings»: 47 elementi; include cartelle dedicate al «New York Times», con il quale Severgnini ha collaborato dal 2013 («NYT Syndicate / prove», «NYTs pezzi in inglese», «NYTs pezzi in italiano», «contratti NYTS»), e alcuni file, non tutti strettamente pertinenti al «New York Times».
8. «Televisione e Radio»: 691 elementi; è suddivisa in 14 cartelle che spaziano da una raccolta di materiali per trasmissioni radiofoniche («Radio») a interventi specifici per un'emittente radiofonica o televisiva (es. «Radio 24»; «RMC», «TG1») o per singoli programmi (es. «Luoghi comuni 2001», «Luoghi Comuni 2002», andato in onda su RaiTre);
9. «The Economist»: 1.040 elementi; si tratta di materiali relativi a contributi pubblicati sull'«Economist», di cui Severgnini è stato corrispondente dal 1996 al 2003. È suddivisa in cartelle in ordine cronologico («Economist 1992/1996», «Economist 1996», fino a «Economist 2003»), e include delle directory con i contributi in ordine alfabetico e secondo altri criteri («Economist A-Z», 731 file; «ECONOMIST varie», 19 file; «Economist/The world in..», 22 file). Infine una cartella aggrega file di rendicontazione economica relativa alla collaborazione («Economist $»).

Merita un'ultima osservazione la tipologia di file conservati, per la maggior parte prodotti da applicativi obsoleti. Al momento del conferimento moltissimi file risultavano senza estensione per via della conformazione del sistema opera-

tivo Apple. Altri file avevano invece estensione CWK, ClarisWorks Document: Severgnini all'altezza del 2011 usava infatti ClarisWorks, una suite d'ufficio nata inizialmente per macchine Apple (1991-2007) e sostituita poi da iWork. Dal 2007 l'autore, come molti utenti Apple, non volendo abbandonare il vecchio applicativo iniziò a usare Rosetta, un emulatore che in quegli anni era preinstallato nei sistemi operativi di Apple. Dopo il primo conferimento, Primo Baldini mise a punto macchine virtuali in grado di supportare diversi sistemi operativi e programmi di ufficio ormai obsoleti: con il sistema di virtualizzazione si resero dunque accessibili numerosi file dell'archivio. Solo nel corso del tempo, grazie a nuovi e più efficienti programmi per l'estrazione dei metadati, il fondo risultò consultabile in una forma molto vicina all'originale.

Dopo questa prima esperienza si decise di proseguire con nuovi conferimenti. Tra il 2011 e il 2012, grazie al tramite di Severgnini, arrivarono materiali di altri due autori che stavano pubblicando con Rizzoli, Gianrico Carofiglio e Silvia Avallone.

Carofiglio aveva esordito nel 2002 con *Testimone inconsapevole* (Sellerio), il primo di una serie di *legal thriller* sull'avvocato Guido Guerrieri; il romanzo fu poi raccolto con *Ad occhi chiusi* (Sellerio 2003) e *Ragionevoli dubbi* (Sellerio 2006) nella trilogia *I casi dell'avvocato Guerrieri* (Sellerio 2007)[21]. Il conferimento a PAD risale al 25 maggio 2011, dando l'impulso, grazie ad alcuni rilievi di natura legale da parte dell'autore, al miglioramento del contratto. I file, in tutto sei, furono inviati come allegato a una e-mail, e per questo motivo non sono verificabili alcuni metadati tecnici originali del materiale, come ad esempio le date di creazione dei file, che si riferiscono alla data dell'invio dei file via mail. Nella lista dei materiali conferiti, allegata al contratto e sottoscritta da Carofiglio, furono aggiunte alcune informazioni, anche cronologiche, fornite dall'autore stesso:

1. casablanca editing finale.doc: = […] *Casablanca*, 19 maggio 2006 (titolo di lavoro del romanzo che poi è diventato *Ragionevoli dubbi*)
2. massenzio ter.doc: = […]

[21] Per un'analisi sulla stagione del giallo italiano a partire dagli anni Novanta, inclusi i thriller legali di Carofiglio, cfr. L. Crovi, *Il giallo italiano dai* Delitti del gruppo 13 *al legal thriller di Gianrico Carofiglio*, in M. De Paulis-Dalabert (dir.), *L'Italie en jaune et noir. Le littérature policère de 1990 à nos jours*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2018, pp. 220-238, <https://books.openedition.org/psn/7190> (12/22), nello stesso volume cfr. anche il saggio di E. Kertesz-Vial, pp. 123-132. Tra gli interventi critici su Carofiglio, cfr. E. Past, *Violence and the Law in Gianrico Carofiglio's Literary Courtroom*, in «Quaderni di Italianistica», XXXI, 2, 2010, pp. 127-148; e N. Di Ciolla, *The Mythopoetic Function of the Noir: Gianrico Carofiglio towards a new mythology of justice*, «Itaca», 86, 4, Winter 2009, pp. 706-727. Cfr. anche l'intervento di B. Porcelli, *Il giallo italiano negli anni 2006-2008 (all'incirca) e i suoi nomi*, «Rivista di letteratura italiana», XXVII, 2, 2009, pp. 69-78. Per una panoramica storico-critica del genere giallo e poliziesco in Italia si rimanda almeno a L. Rambelli, *Storie del giallo italiano*, Garzanti, Milano 1979; R. Cremante e L. Rambelli (a cura di), *La trama del delitto: teoria e analisi del racconto poliziesco*, Pratiche, Parma 1980; L. Crovi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia 2002; e a M. Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, Roma 2006.

3. massenzio quater.doc: = […]
4. massenzio quater rivisto da me.doc: = […] varie stesure di *Non esiste saggezza*
5. manoscritto.doc: = […] prima stesura di *Perfezioni provvisorie*, 6 novembre 2009
6. il silenzio del mastino2.doc: = […] *Le perfezioni provvisorie* consegnato per la stampa, 23 novembre 2009[22].

Il primo file, che Carofiglio data al maggio 2006, è una stesura con titolo provvisorio *Casablanca* del romanzo *Ragionevoli dubbi*, stampato nel settembre 2006: si tratta di una redazione molto vicina al testo definitivo, ma con numerose varianti[23].

I file che si riferiscono a Massenzio (nn. 2, 3, 4) dovrebbero rappresentare tre redazioni del racconto *Non esiste saggezza*, presentato come inedito durante l'edizione 2008 del Festival Letterature alla Basilica di Massenzio, e confluito nell'omonima raccolta di racconti edita l'anno successivo da Rizzoli[24]. Le elaborazioni più consistenti sono tra il file *massenzio ter.doc* e i due file denominati «quater», che rappresentano invece un testo molto vicino, ma comunque con varianti, a quello dato alle stampe (dove peraltro la figura attorno alla quale viene costruito il racconto, che nelle stesure digitali è Giulia T., diventa Valeria T.).

Delle *Perfezioni provvisorie* l'archivio conserva i file *manoscritto.doc* e *il silenzio del mastino2.doc*, ricondotti dall'autore rispettivamente a una «prima stesura» datata 6 novembre 2009 e a una versione consegnata all'editore il 23 novembre dello stesso anno, con un titolo provvisorio, *Il silenzio del mastino*, indicato nel nome del secondo file[25]. Tra i due documenti e il testo a stampa si rilevano alcune varianti, per quanto già quella che viene indicata come la prima stesura si avvicini molto all'assetto definitivo del testo, e dai campioni in oggetto si deduce che il lavoro di editing sia andato semplicemente nella direzione di una leggera asciugatura della prosa[26].

[22] Lista dei file allegata al contratto del conferimento di Gianrico Carofiglio. La citazione non riporta le stringhe di caratteri alfanumerici che si riferiscono al codice MD5.

[23] Si tratta soprattutto di interventi sulla punteggiatura, con limitate aggiunte e cadute di parti testuali. Si segnala la presenza di qualche variante a livello lessicale, correzioni che rimodulano il tono della narrazione (es. *cosa c'entra quella domanda* → *che pertinenza avesse quella domanda*, p. 13; *avrei scoperto a breve* → *a. s. di lì a poco*, p. 16; *non c'entrava niente* → *non ne sapeva niente*, p. 22). Per una lettura critica del romanzo cfr. Ciolla, *The Mythopoietic Function of the Noir*, cit., pp. 706-727 [712 e sgg.].

[24] *Non esiste saggezza*, Rizzoli, Milano 2010, raccolta ampliata in *Non esiste saggezza. Edizione definitiva*, Einaudi, Torino 2020.

[25] Gianrico Carofiglio, *Le perfezioni provvisorie*, Sellerio, Palermo 2010, su cui cfr. F. Ricci, *Ordine e caos nelle* Perfezioni provvisorie *di Gianrico Carofiglio*, in E. Ricci, L. Martinelli, *Narrazioni in giallo e nero*, Palermo University Press, Palermo 2018, pp. 111-120.

[26] Si fornisce qui qualche esempio seguito dal riferimento di pagina del testo a stampa (F1 = *manoscritto.doc*; F2 = *il silenzio del mastino2.doc*; T = edizione Sellerio 2010): F1 *è qualcosa che capita* → F2/T *capita anche a me* (p. 16); F1 *Mi ero appena sistemato nel sedile posteriore e la macchina era appena partita* → F2 *Mi ero appena sistemato sul sedile posteriore* → T *L'auto era appena partita quando* (p. 12); F1 *ho fatto un corso* → F2/T *ho seguito un corso* (p. 14); F1/

Anche Silvia Avallone venne contattata nel 2011: il conferimento si tenne a Bologna il 26 luglio 2011, presso la libreria COOP Ambasciatori, alla presenza di Annalisa Doneda, che utilizzò una chiavetta dell'autrice inserendo temporaneamente i file su un portatile dell'Università di Pavia e trasferendo successivamente il materiale su un disco esterno criptato. Furono acquisiti 152 file e 15 cartelle, per un totale di 30 megabyte complessivi. All'arrivo a Pavia, il materiale fu controllato eliminando alcuni file conteggiati all'atto della donazione ma che risultavano essere file nascosti, dunque non selezionati volontariamente dall'autrice. L'archivio si compone di 85 elementi, ovvero 15 cartelle e 70 file. Le cartelle di primo livello sono otto: «Acciaio», «Corriere della Sera», «Immagini», «Inediti», «Poesia», «Prefazioni», «Quotidiani, Riviste e Antologie», e «Racconti». Diamo una sintetica descrizione delle directory in ordine alfabetico:

1. «Acciaio»: 15 elementi; un documento di testo nominato *Acciaio - Dattiloscritto del 18 settembre 2009.doc* rappresenta una stesura del romanzo (Rizzoli 2010); la cartella contiene anche una bozza di stampa non definitiva, in formato PDF, con marca di esportazione del file fissata al 29 settembre 2009, e la cartella «Acciaio - Bozze per la stampa», che a sua volta si compone di sei cartelle nominate con un numero progressivo da «0» a «5», con all'interno le bozze di stampa in PDF di Rizzoli risalenti al 13 novembre 2009 e suddivise per parti del volume (la cartella «5» contiene il PDF del testo).
2. «Corriere della Sera»: 20 file, con una scelta di contributi dell'autrice per il quotidiano e per l'inserto «Io Donna». 8 file sono di tipo MHT, un formato proprietario di Microsoft che serve ad archiviare pagine web corredate da elementi, anche grafici, in esse contenuti; dalle date di creazione si può dedurre che si tratta di un salvataggio effettuato al momento dell'uscita dei contributi, che coprono l'arco cronologico da settembre-novembre 2010 a febbraio-marzo 2011. Nella stessa cartella sono presenti 12 file, sei in formato DOCX e sei in formato DOC. Considerate le date di creazione dei file di testo, 19 luglio 2011, si potrebbe trattare di materiali generati appositamente per il conferimento, forse derivanti da altri file precedenti, oppure preparati per l'occasione. Ogni file contiene in formato testuale l'articolo con in calce

F2 *senza un controllo completo di quello che dicevo* → *senza un c. c. sulle mie parole* (p. 49); F1/F2 *dicono di essere capaci di capire subito se la persona che interrogano non sta loro dicendo la verità* → T *sostengono di capire subito se un imputato o testimone sta mentendo* (p. 98); F1/F2 *considerando anche il fatto che ai carabinieri la cosa non era stata riferita* → T *anche perché ai c.* [...] *riferita* (p. 135); F1 *Feci un gesto con la mano per interromperlo* → *Lo interruppi con un gesto della mano* (p. 238), ma vd. p. 183: «Feci un gesto con la mano, come per scacciare qualcosa». Si rileva qualche intervento sull'aggettivazione, es: F1 *piacevole impressione* -> F2/T *bella impressione*, p. 12; *fantastica storia* → *bella storia* (p. 15). Nei due file il personaggio di Sergio Carofiglio è chiamato Dario. Infine si segnala che in T cade il riferimento alle opere del pittore paesaggista Ducros, usate come termine di paragone per il porto di Giovinazzo a Bari nell'ultimo capitolo del romanzo (pp. 359-360): «Mi parve di essere finito in un acquarello di Louis Ducros, che aveva fatto il *grand tour* in Puglia alla fine del Settecento e aveva riempito decine di tele con paesaggi come quello che era davanti a me in quel momento» (F1/F2, cap. XXXVIII).

la firma, la data e il luogo della stesura, e l'indicazione della sede in cui il contributo è stato pubblicato.

3. «Immagini»: 16 elementi, tra cui delle immagini e delle bozze di copertina della raccolta di poesie *Il libro dei vent'anni*, con un'introduzione di G. Conte, Edizioni della Meridiana 2007 (PDF); due PDF di stampa di *Acciaio*, rispettivamente per un'edizione speciale fuori commercio di Rizzoli[27] e di un'edizione italiana della collana Rizzoli Vintage (2011); il PDF di un'inserzione pubblicitaria su un tour di presentazioni di *Acciaio* nel 2010; le copertine di alcune traduzioni di *Acciaio*: olandese (*Staal*, trad. di M. Smits, De Bezige Bij 2010), tedesca (*Ein Sommer aus Stahl*, trad. di M. von Killisch-Horn, Klett-Cotta 2011), francese (*D'acier*, trad. F. Brun, Éditions Liana Levi 2011), ungherese (*Acél*, trad. M. Lukácsi, Európa 2011). Contiene cinque fotografie scattate all'acciaieria di Piombino. Gli altri file riguardano la bozza di copertina del racconto *La lince*, pubblicato nella collana degli inediti d'autore del «Corriere» nel 2011; e l'immagine della copertina del cofanetto di DVD su Anna Magnani (prodotto da RHV nel 2008: Avallone aveva contribuito con il ritratto *Un'attrice e le sue donne*).
4. «Inediti»: contiene un file, *La medusa.doc*, con l'indicazione in calce «Inedito» e «Premio Cetona Verde, 10 luglio 2009»[28].
5. «Poesia»: 4 file; un PDF della già citata raccolta *Il libro dei vent'anni*, insieme a due file di testo in formato DOC contenenti rispettivamente l'indice e una bozza della raccolta, con varianti rispetto all'assetto definitivo. Un quarto file di testo contiene una poesia intitolata *Letterina di Natale*, con in calce le indicazioni «Bologna, 3 settembre 2009» e «Annuario Casa delle Letterature, Roma, dicembre 2009».
6. «Prefazioni»: 2 file; una bozza in PDF della prefazione di Avallone a *Le donne che leggono sono sempre più pericolose*, e la stesura in formato DOC con in calce l'indicazione «Bologna, gennaio 2011»[29].
7. «Quotidiani, Riviste e Antologie»: 11 elementi, di cui due file in formato PDF e nove in formato DOC. In PDF due versioni di un contributo, pubblicato con il titolo *Il futuro in sospeso* («Italianieuropei», 5/2010), poi in forma estesa con il titolo *Eravamo una giovane Italia che veniva a studiare a Bologna* («l'Unità», 22 dicembre 2010). In formato DOC il file del testo dell'intervento appena menzionato, insieme a *Un'attrice e le sue donne* (si tratta del ritratto di Magnani per il cofanetto, cfr. *supra*, qui datato in calce 22 settembre 2008); una breve nota sui *Fratelli Karamazov* per «La Stampa»

[27] La data di creazione di questo file è il 5 ottobre 2009, quindi a pochi giorni dalla data in calce al romanzo, 22 settembre.

[28] Avallone con questa poesia è finalista al Premio Cetonaverde 2009, vinto quell'anno da Massimo Gezzi. La rosa dei dieci testi del premio è pubblicata da Lorenzo Carlucci in «Absolute Poetry», dove il testo di Avallone, senza titolo, ha diverse varianti rispetto al file dell'archivio. <http://www.absolutepoetry.org/Cetonaverde-Poesia-2009-Giovane> (12/22).

[29] Si tratta della prefazione al volume di S. Bollmann, *Le donne che leggono sono sempre più pericolose*, trad. it. di M. Carozzi, Rizzoli, Milano 2011.

(datata aprile 2010), i testi *Il viaggio è un'attesa* («Dove», maggio 2010), *Eravamo una classe promettente* («Vanity Fair», giugno 2010), *Lettera alla figlia che verrà* («Elle», agosto 2010), *Parola: Desiderio* (in *Parola di donna. Le 100 parole che hanno cambiato il mondo raccontate da 100 protagoniste d'eccezione*, a cura di R. Armeni, Ponte alle Grazie 2011), *Lussuria* («Venerdì di Repubblica», 3 dicembre 2010), *Sara gioca solo con i gatti*[30].

8. «Racconti»: 7 elementi, due file PDF e cinque in formato DOC. Come nei casi precedenti, i file di testo sono corredati da indicazioni in calce e creati a ridosso del conferimento. La cartella include le bozze in PDF e una stesura in formato DOC del racconto *Giada* («Nuovi Argomenti», 50, aprile-giugno 2010), e le bozze in PDF del già citato racconto lungo *La lince*; contiene nel solo formato testuale i racconti *I cowboy e il pellerossa* («Granta Italia», vol. 1, 2011), *Il lenzuolo rosso* («Domenica del Sole 24 ore», agosto 2010), *La cosa nuda* («Rassegna Sindacale», 34, settembre 2009), e *La Madonna in bilico sulla statale*, pubblicato con il titolo *Natale (in fuga dalla vita)* sul «Corriere della Sera», 23 maggio 2010.

Un anno prima del conferimento, Silvia Avallone aveva pubblicato il romanzo *Acciaio*, che fu un caso editoriale molto discusso[31]. In un'indagine di Luca Pareschi sulle modalità di selezione di autori esordienti da parte delle case editrici, è riportata un'intervista all'editor di *Acciaio*, che commentò così il successo del romanzo:

> Se tu non hai il 'focus', il libro non lo vendi. [...] è un romanzo-romanzo, fiction pura, [...] riguardo a cui puoi raccontare che c'è Piombino, c'è una delle ultime acciaierie d'Italia, c'è il declino moderno, ci sono due ragazze a 13/14 anni, un'età che è una via di mezzo, un'amicizia che si va a confondere in altro… e ci sono storie d'amore complicate, con una morte sul lavoro. Banalmente, queste rapide informazioni che ti ho dato, che poi vengono declinate diversamente a seconda di con chi parli, sono una traduzione del libro. [...] La stessa cosa vale per *Gomorra* o per Giordano, no?[32]

I materiali avantestuali conservati nell'archivio digitale non sono sufficienti per ricostruire la genesi del romanzo; tuttavia il file *Acciaio - Dattiloscritto del 18 settembre 2009.doc*, contenuto nella cartella «Acciaio», fornisce qualche spunto di riflessione su una fase correttoria che probabilmente si colloca a ridosso della

[30] In D. Brolli e F. Guerra (a cura di), *Liberi tutti. 10 scrittori raccontano i diritti dei bambini*, prefazione di A. Faeti, Comma 22, Bologna 2011.

[31] Per una breve lettura critica del romanzo contestualizzata nel più ampio panorama editoriale degli ultimi anni cfr. G. Simonetti, *La letteratura circostante*, il Mulino, Bologna 2018, pp. 247-253, dove *Acciaio* è accostato a *Ternitti* di Mario Desiati (Mondadori 2011, finalista al Premio Strega 2011) e *Non ti muovere* di Margaret Mazzantini (Mondadori 2001, Premio Strega 2002); e G. Policastro, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci editore, Roma 2012, p. 151 (anche qui il romanzo è accostato a *Ternitti*).

[32] In L. Pareschi, *La selezione degli inediti di narrativa nel campo editoriale contemporaneo*, «Allegoria», 65-66, 2012, pp. 214-253 [221, ma cfr. anche p. 236].

stampa. Il 'dattiloscritto' risulta infatti una stesura completa e quasi definitiva del romanzo, che non subisce modifiche strutturali nella sua versione edita da Rizzoli[33]. Sarà tuttavia interessante una qualche riflessione su quello che parrebbe a prima vista, da una collazione sommaria della redazione con il testo definitivo, un lavoro di editing finale, forse condiviso con la casa editrice: si interviene con dislocamenti di brevi blocchi di testo, preposti o posposti, sui dialoghi e su scelte lessicali, e con lievi interventi sui tempi verbali[34].

Con l'arrivo dell'archivio di Silvia Avallone a Pavia si chiuse di fatto la prima fase del progetto. In quegli stessi mesi aderì anche Dacia Maraini, ma per varie ragioni l'acquisizione non si poté concludere e perfezionare. Già i primi tre conferimenti avevano tuttavia portato a PAD, soprattutto grazie al materiale di Severgnini, migliaia di file e di questioni irrisolte. Si trattava di fondi arrivati in modi diversi, e ciascuno di essi poneva più di un interrogativo su come gestire il patrimonio e affrontare il lavoro di inventariazione: risultava insomma chiaro che il piccolo progetto sperimentale era diventato estremamente complesso.

2.3 Seconda fase (2013-2016): miglioramento dei processi di acquisizione

Tra il 2013 e il 2014, alla luce dell'esperienza appresa con i primi tre conferimenti, si decise di migliorare i processi di acquisizione e gestione del materiale. Ci fu una riflessione sui criteri da adottare per la scelta degli autori, anche perché il gruppo di lavoro, a forte vocazione interdisciplinare e proveniente da diversi dipartimenti (e in alcuni casi da esperienze editoriali), aveva almeno in parte visioni diverse sulle priorità dell'archivio che si stava costituendo. In fondo che cosa doveva conservare PAD? Poteva esserci una sorta di selezione, e se sì, con quali criteri stabilire che cosa per così dire meritasse di essere conservato? Era più importante lavorare sul concetto di qualità delle opere, certamente tutto da discutere? Oppure era il caso di insistere maggiormente su una fotografia della contemporaneità, che includesse autori di tipologia molto diversa, ma anche di diverse generazioni (e dunque, probabilmente, con approcci differenti al digitale, ipotesi da verificare sul campo); e che desse l'opportunità di lavorare ad ampio raggio sui processi editoriali, anche quelli più *mainstream*, da studiare su grandi

[33] Stando ai metadati tecnici, il file è stato creato in vista del conferimento, forse attraverso la duplicazione e rinominazione di un file precedente (la data di creazione è infatti 19 luglio 2011).

[34] Qualche esempio a campione sulle tendenze correttorie: *dietro le spalle* → *sulla nuca* (p. 24); *la parola che non teneva* → *la p. che non reggeva*, p. 60, *Il sole penetrava soffice dalle persiane, impastandosi di pulviscolo sembrava zucchero* → *il sole filtrava soffice* [...] *pulviscolo: sembrava zucchero*, p. 132, *parlava* → *biascicava*; in alcuni casi si opta per una maggiore intensità nella mimesi del parlato (*questi pompini* → *'sti famosi pompini*, p. 47) e per la ricerca di alcune rese ad effetto: colpisce ad esempio l'intervento correttorio in apertura del romanzo (*Uno spicchio di pelle in controluce* → *Uno spicchio di pelle zoomata in controluce*, p. 9, ma si veda anche la «zoomata sulla lama del coltello», p. 172, e lo «Zoom sui grattacieli», p. 225), e anche in chiusura, dove si abbandona l'immagine metaforica di un frutto a favore di un *explicit* certo più efficace ma anche più enfatico (*Combaciavano come le metà ricomposte di un frutto* → *Combaciavano perfettamente*, p. 358).

corpora di autori non solo tra i più frequentati dalla critica? In sostanza, che cosa andava salvato del nostro tempo? E a quale scopo? Queste domande vanno a toccare nodi profondi, dall'insegnamento della letteratura contemporanea nelle università al dibattito sul ruolo della critica letteraria e sulla sua crisi[35], sino alle profonde trasformazioni dovute anche all'avvento del web e alla sostanziale rivoluzione dei processi editoriali. Sarebbe stato forse sufficiente aprire le terze pagine e gli inserti culturali, dare uno sguardo ai finalisti dei maggiori premi letterari degli ultimi anni, osservare le classifiche di vendite e le cosiddette classifiche 'di qualità', le antologie, ma anche i processi di promozione e *public engagement* degli autori, specialmente sui social network, per comprendere che la realtà letteraria era frantumata e frammentata, e non solo su un piano più strettamente teorico: anche pragmaticamente, non esiste una risposta ovvia su cosa conservare in un archivio come PAD.

Nella seconda fase del progetto si attivò un piccolo gruppo di lavoro all'interno del comitato scientifico[36]. Operando una mediazione tra molte esigenze e visioni alternative, si formulò una rosa di scrittrici e scrittori. Numerosi autori furono effettivamente contattati, e la maggior parte di loro si rese disponibile al conferimento. Fu creata una simulazione di acquisizione a partire da un archivio conservato nella macchina di chi scrive, con test che includevano materiali provenienti da profili personali di Facebook e Twitter e da corrispondenze e-mail, tipologie su cui naturalmente gravano, più che negli altri casi, una serie di problematiche anche a livello legale[37].

Allo stesso tempo l'architettura del sistema diventava più complessa, e si iniziava a riflettere su adeguate descrizioni archivistiche dei fondi. Si analizzarono i precedenti processi di acquisizione e si stabilirono degli standard per le acquisizioni successive. Si cambiò il lessico: in questa nuova fase si iniziò a parlare di conferimenti e non più di donazioni, nella consapevolezza che gli autori stavano di fatto dando a PAD una copia del materiale. Il contratto fu ulteriormente modificato e migliorato: il «manoscritto elettronico» diventò «documento»,

35 Su cui rimane imprescindibile il lucido sguardo di C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, di M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2007, e di G. Benvenuti, R. Ceserani, La *letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna 2012.

36 Su impulso di Umberto Anselmi Tamburini. Dal 2014 Paul Gabriele Weston assunse il ruolo di coordinamento di PAD; il gruppo era composto da Simone Albonico, Clelia Martignoni e Giorgio Panizza.

37 La simulazione fu molto interessante: chi scrive aveva in precedenza riordinato una cartella personale, nella convinzione di aver controllato con sufficiente attenzione il materiale. La produzione della lista di file conferiti diede una visione lineare delle directory, che solitamente tramite le interfacce sono aggregate in un sistema gerarchico: erano presenti, nascosti in directory fino decimo livello di profondità, copie di materiali personali sfuggite al controllo. L'esperienza insegnò che per quanto un utente creda di conoscere il proprio archivio, una donazione di questo tipo è molto delicata e necessita della completa fiducia dell'autore da parte dell'istituzione, che prima di completare la fase di acquisizione e archiviazione dovrebbe controllare il materiale e tutelare in maniera assolutamente prioritaria il soggetto produttore.

fu eliminata la clausola di esclusività della donazione (punto 8) e si ridefinirono i seguenti punti del contratto:

> 3. L'Autore autorizza PAD e ogni possibile terzo che si rivolga a PAD (ma solo nei limiti necessari a PAD e a ogni possibile terzo per lo studio, la ricerca, la citazione, la pubblicazione anche on line dei risultati della ricerca relativa ai documenti dell'Autore) all'utilizzazione dei suoi documenti consegnati a PAD, e ne consente la riproduzione, la comunicazione al pubblico e la messa a disposizione al pubblico.
> 4. L'autore consente che il trattamento dei dati che comunica al momento della consegna dei documenti e dei dati contenuti in questi documenti, per ogni attività di PAD comunque relativa all'organizzazione e alla promozione di PAD e alle utilizzazioni dei documenti indicate dal precedente art. 3: e garantisce che queste utilizzazioni non violano il diritto alla privacy di alcun terzo[38].

In questa nuova versione del contratto, l'autore poteva decidere se rendere accessibili i documenti *in loco* e da remoto, ma stabiliva anche delle procedure specifiche su gruppi di file e cartelle. Venivano insomma modulati i termini di accessibilità, definiti caso per caso dall'autore attraverso l'elenco del materiale conferito:

> L'autore consegna all'incaricato di PAD i suoi documenti in formato digitale/elettronico e riceverà entro 15 giorni l'elenco dei dati conferiti che dovrà sottoscrivere indicando precisamente le eventuali limitazioni d'accesso all'archivio[39].

Stavamo inoltre trattando materiali di autori viventi, il cui archivio personale si sarebbe modificato nel tempo. In questo senso ogni conferimento doveva essere inteso come una fotografia di un dato momento, da un'angolazione peraltro stabilita dall'autore stesso. Si è dunque riflettuto sull'ipotesi di un incremento dei fondi con successivi conferimenti che potessero integrare la prima acquisizione, immaginando un sistema in grado di gestire le dinamiche multidimensionali, mutevoli diacronicamente e sincronicamente, dell'archivio, caratterizzato da forme ed elementi in uno stato di fluidità[40].

Si decise che in via preliminare l'autore avrebbe ricevuto una *Guida al conferimento*, formulata per spiegare le fasi di acquisizione del materiale e la suc-

[38] *Offerta al pubblico e Condizioni generali di contratto di PAD – Pavia Archivi Digitali*, nuova versione 2014.

[39] Ivi, Allegato 2.

[40] A oggi non si sono ancora verificati casi di incremento di un fondo, è chiaro però che questa eventualità pone diversi problemi di natura archivistica e tecnica: l'archivio si dovrebbe aggiornare con un sistema che mantenga separati le strutture e i file acquisiti nel corso di ciascun conferimento, ma che dia conto dei legami tra le acquisizioni. Sul problema della preservazione del contesto di origine cfr. P.G. Weston, E. Carbé, P. Baldini, *Se i bit non bastano: pratiche di conservazione del contesto di origine per gli archivi letterari nativi digitali*, «Bibliothecae», 6, 1, 2017, pp. 159-177.

cessiva gestione da parte dell'istituzione. Nel documento si pone l'attenzione alle problematiche di questa tipologia di archivio, cercando di sensibilizzare autrici e autori alla complessità dell'acquisizione. Fu inserita la seguente tabella esplicativa[41], contenente le ipotesi sulle tipologie di conferimento *grossomodo* attese:

Tabella 1

SITUAZIONE	AZIONI
L'archivio conferito coincide con l'archivio dell'autore.	Si trasferisce sull'hard disk la copia dei file e delle directory così come sono distribuite nel computer di provenienza.
L'archivio conferito coincide solo in parte con l'archivio dell'autore: la struttura nella sostanza è immutata, alcuni materiali sono stati eliminati.	Si trasferisce sull'hard disk la copia dei file e delle directory così come sono distribuite nel computer di provenienza. L'autore tramite il questionario può aiutare PAD dando informazioni generiche sui file che non ha conferito (tipologia, posizione, ecc.).
L'archivio conferito coincide in minima parte con l'archivio dell'autore: cambia sia nella struttura delle directory che nel numero dei file.	Si trasferisce sull'hard disk la copia delle directory e dei file. L'operatore chiede all'autore, nei limiti del possibile e nel rispetto delle sue volontà, di prendere nota della struttura generale dell'archivio di provenienza.
L'autore ha selezionato i file eliminando la struttura dell'archivio di provenienza. L'autore ha inserito i file in una o più cartelle create appositamente per il conferimento.	Si trasferisce sull'hard disk la copia dei file conferiti. In questo caso i file non rappresentano l'organicità dell'archivio personale, si presentano come materiali autonomi dalla situazione di provenienza di cui conseguentemente PAD non terrà traccia.

Nella stessa *Guida*, si sensibilizzava l'autore suggerendo di mantenere il più fedele e ampia possibile la copia da fornire a PAD, con la possibilità di incrementare il proprio fondo tramite acquisizioni successive:

> Quanto più la donazione è ampia e la copia eseguita da PAD fedele alla situazione originaria, tanto più sarà possibile utilizzare e interpretare i materiali raccolti. È prevista la possibilità di conferire parti di collezioni in momenti diversi: nel caso in cui l'autore voglia ampliare il proprio fondo PAD, l'archivio verrà aggiornato con un sistema che mantenga le strutture e i dati precedenti e accolga separatamente, pur con interconnessioni, le directory e i file conferiti in momenti successivi[42].

Su impulso di Simone Albonico fu messo a punto uno strumento per la raccolta di informazioni preliminari: un questionario sul metodo di lavoro a computer

[41] *PAD – Pavia Archivi Digitali, Guida al conferimento*, 2014, p. 2.

[42] *Ibidem*.

e sul grado di conoscenza, e dunque di gestione, dell'archivio digitale personale: si chiede se sono stati cambiati sistemi operativi nel corso degli anni, se i file sono stati trasferiti su più dispositivi, se ci sono specifici criteri di ordinamento, se si usano dei sistemi avanzati di videoscrittura e programmi particolari, se sono presenti materiali sensibili e/o prodotti da terzi: e si indaga anche sul rapporto tra l'autore e il suo archivio, con uno sguardo più ampio rivolto alla parte cartacea, approfondendo l'eventuale presenza dell'autore sui social network e più in generale il suo rapporto con il web. Il questionario è suddiviso nelle seguenti quindici aree tematiche:

1. Rapporto tra archivio personale e archivio conferito: com'è organizzato l'archivio che ha intenzione di conferire e quali le differenze, se sono rilevanti, con quello originale?
2. Struttura e contenuti dell'archivio: saranno apportate modifiche all'archivio prima del conferimento (ad es. nella struttura delle directory, nei nomi delle cartelle, nei contenuti o nei nomi dei file)?
3. Consultazione: parte dei contenuti non saranno consultabili per un certo numero di anni? L'archivio sarà consultabile anche da remoto o vi si potrà accedere solo dalla sede di PAD?
4. Privacy: l'archivio contiene dati sensibili, materiali generati da terzi o che potrebbero violare la privacy di altre persone?
5. Ulteriori conferimenti: ha intenzione di incrementare l'archivio con successivi conferimenti? Acconsente a che PAD lo contatti per chiedere aggiornamenti?
6. Altri conferimenti: ha intenzione di conferire materiale speciale (e-mail, pagine web, social network, newsletter, etc.)?
7. Computer principale: che computer utilizza per lavorare? Quando è stato acquisito? È lo stesso da cui provengono i file che saranno conferiti?
8. Macchine precedenti: con che frequenza vengono cambiati gli strumenti informatici, e in particolare il computer principale? Che computer venivano utilizzati in precedenza? Le macchine sostituite sono ancora nella sua disponibilità? I file che verranno conferiti sono stati generati anche da computer precedenti?
9. Sistema operativo: qual è il sistema operativo installato sul computer principale? Utilizza o ha utilizzato anche altri sistemi operativi?
10. Altri computer e dispositivi: utilizza altri computer oltre a quello principale? Utilizza altri dispositivi per l'attività di scrittura e lavoro (ad es. tablet, smartphone)? Se li utilizza, provvede poi a trasferire sul computer principale i testi elaborati altrove? Pensa che alcuni suoi testi siano ora soltanto su dispositivi diversi dal computer principali? I file che ha intenzione di conferire sono stati generati anche da altri dispositivi (ad es. app di tablet e smartphone, macchine fotografiche)?
11. Organizzazione dei dati: conosce, all'incirca, la disposizione all'interno del computer dei documenti? Quando salva un file sceglie una collocazione particolare?

12. Software di scrittura e revisione: quali programmi di scrittura utilizza abitualmente? È una scelta pensata/consigliata/che dipende dal tipo di computer? Tende a salvare a più riprese i suoi file di lavoro, a cambiare il nome dei file per ottenere versioni diverse e progressive? Elimina i file di sue scritture senza tenerne copia? Quando lavora sui testi con i redattori delle case editrici, utilizza strumenti particolari (ad es. commenti su bozze in pdf, documenti in cui vengano evidenziate parti di testo, discussioni via e-mail, etc.)? Nell'archivio sono presenti file frutto di un lavoro condiviso con i redattori?
13. Processi di scrittura: parte del lavoro è cartaceo? Che rapporto c'è tra il lavoro condotto avvalendosi di un supporto cartaceo e quello svolto in ambiente informatico?
14. Scrittura e web: qual è il rapporto con le nuove tecnologie e il web? Legge e-book, si documenta via internet mentre scrive? Ritiene che i nuovi strumenti a disposizione stiano influenzando il suo lavoro? Ha mai tenuto un sito internet o un blog? Se sì, è ancora attivo? Ha mai scritto su siti/blog collettivi?
15. Social network: ritiene che i social network siano oggi rilevanti per promuovere al pubblico l'attività di un autore? È iscritto a social network? Se li utilizza abitualmente, pensa che questa attività influisca sui processi di scrittura? Ritiene che i materiali elaborati per i social network possano entrare nell'archivio PAD?[43]

L'acquisizione fu suddivisa in tre fasi, comprendendo azioni da svolgere prima, durante e dopo il conferimento. Nella fase che precede l'acquisizione, PAD avrebbe inviato all'autore il contratto e la *Guida al conferimento*, richiedendo la compilazione del questionario, poi allegato alla documentazione del fondo, utile anche per la preparazione dell'*iter* di acquisizione. L'incaricato di PAD si sarebbe poi recato dall'autore già con un primo quadro di riferimento ottenuto grazie al questionario, che si sarebbe potuto ulteriormente integrare attraverso un colloquio. Al momento di copiare cartelle e file, si sarebbe prevista la possibilità di acquisire (attraverso *screenshot* e/o appunti, nei limiti del rispetto della *privacy*) la situazione di partenza dell'archivio, in modo da memorizzare nella documentazione il 'tavolo di lavoro' dell'autore, soprattutto nei casi in cui si verificano forti differenze con l'archivio conferito[44]. Il trasferimento del materiale

[43] Questionario informativo PAD – Pavia Archivi Digitali.

[44] Analogamente, per gli archivi letterari del Novecento, le *Linee guida* redatte in occasione della ricerca sugli Archivi letterari lombardi del Novecento (ArchiLett900, 2005-2007) suggerivano di tracciare il contesto di provenienza per gli archivi d'autore cartacei: «dar conto di tutti i materiali originariamente presenti insieme a quelli strettamente letterari nell'abitazione o nel luogo di conservazione (altra documentazione, o materiali librari, pittorici, fotografici, etc.) contribuisce alla conoscenza dell'autore, e a meglio definire in seguito l'entità e la rilevanza della parte dell'archivio alienata o messa a disposizione degli studiosi, soprattutto [...] a fronte di eventuali dispersioni o perdite di materiale. I dati così raccolti potranno essere narrati nella storia generale del complesso archivistico [...], o in

sarebbe avvenuto tramite un hard disk criptato, già in dotazione all'interno del progetto, per garantire un trasporto più sicuro.

All'arrivo a Pavia si sarebbero adottate le procedure di controllo, di identificazione e di messa in sicurezza dei materiali, inviando all'autore una lista delle directory e dei file conferiti. L'autore avrebbe deciso se eliminare un file o un gruppo di file (se l'archivio ha un elevato numero di documenti, o se contiene numerose cartelle compresse, l'autore potrebbe infatti aver conferito inconsapevolmente alcuni materiali). Con la firma di questo documento, poi allegato al contratto, il conferimento si sarebbe concluso, con l'avvio della fase successiva, che include procedure di immagazzinamento, conservazione e archiviazione, come vedremo di seguito.

2.4 Il gestionale QUANDO e l'architettura di PAD

Il lavoro di questa seconda fase fu caratterizzato dalla creazione di un DAMS (Digital Asset Management System), un sistema per supervisionare la gestione della qualità nelle fasi di acquisizione, di messa in sicurezza e di controllo degli archivi[45]. Fu sviluppato autonomamente, da Primo Baldini, un applicativo basato su FileMaker, QUANDO (Quality Control for Archiving and Networking of Digital Objects)[46], che controlla tutti gli aspetti più importanti della vita dell'archivio: raccoglie i dati inseriti manualmente dai collaboratori e fornisce una sintesi delle operazioni svolte dai software, con un controllo periodico dell'integrità di ciascun fondo; permette inoltre la programmazione dell'agenda di lavoro e raccoglie i documenti amministrativi relativi al progetto (Figura 1).

Nel nuovo flusso di lavoro, ogni conferimento sarebbe stato regolato da procedure amministrative, tecniche e legali tracciate passo dopo passo. La gestione delle fasi operative fu suddivisa in pacchetti, con la codifica di ogni singolo passaggio, dal primo contatto con l'autore fino all'acquisizione e al lavoro sul suo archivio. Tutte le informazioni relative al processo di acquisizione sono inserite in QUANDO: data di invio del contratto, della *Guida* e del questionario, date e contenuti di tutte le comunicazioni con gli autori, date di acquisizione del fondo, nomi degli operatori presenti, luogo, orario di inizio e di fine del conferimento, hardware utilizzato, eventuali problemi tecnici, nome dell'operatore che pren-

capo alla serie in cui verrà suddiviso il materiale», S. Albonico, G. Raboni, *Linee guida per la descrizione e l'ordinamento dei fondi archivistici di letterati del Novecento. Parte prima. Criteri Generali*, in S. Albonico, N. Scaffai (a cura di), *L'autore e il suo archivio*, Officina Libraria, Milano 2015, p. 190.

[45] Cfr. P.G. Weston, E. Carbé, P. Baldini, *Hold it All Together: A Case Study in Quality Control for Born-Digital Archiving*, «Qualitative and Quantitative Methods in Libraries», 5, 3, 2017, pp. 695-710.

[46] FileMaker, oggi FileMaker Pro, è un software proprietario di Claris (gruppo Apple) che permette una semplice gestione di database relazionali integrati con interfaccia grafica. La scelta di usare FileMaker è stata orientata con pragmaticità alla creazione di un prodotto solido per una prova di concetto. È chiaro che in un futuro si spera prossimo, con maggiori risorse, il sistema dovrebbe auspicabilmente essere basato su prodotti *open source*.

de in custodia l’hard disk, data e ora di arrivo del materiale presso la sede PAD e nomi degli operatori che ricevono l’hard disk e la documentazione legale avviando le procedure di controllo. Si memorizzano i nominativi e i contatti dei membri del comitato scientifico, delle riunioni e della documentazione prodotta, e si tracciano le attività da svolgere, con l’assegnazione di gradi di priorità. È documentato un censimento degli hardware e dei software a disposizione, con la storia e le funzionalità degli applicativi sviluppati autonomamente.

Figura 1 – La schermata iniziale dell’applicativo QUANDO.

Per la gestione dei fondi Primo Baldini realizzò una piattaforma basata sul linguaggio Java, perfezionando dei programmi scritti negli anni precedenti e sviluppandone nuovi. Fu disegnata un’architettura più complessa, ispirata al modello OAIS[47] e basata su sei aree distinte: *staging*, *deposit*, *working*, *permanent*, *info* e *database*. I processi e le attività legate a un fondo, ciascuno trattato come entità separata per ragioni di sicurezza, sono dunque suddivisi in più aree, che comunicano tra loro mediante applicazioni memorizzate sul server applicativo.

All’arrivo a Pavia il materiale è temporaneamente depositato nell’area *staging*, in attesa di essere trattato. I primi controlli si effettuano nell’area successiva, che funge da deposito momentaneo, dove sono attivate operazioni di verifica

[47] Cfr. cap. 1, p. 29. Sullo sviluppo della nuova architettura cfr. P.G. Weston, E. Carbé, P. Baldini, *Conservare e rendere accessibile un archivio letterario digitale: il caso di PAD – Pavia Archivi Digitali*, in F. Ghersetti, A. Martorano, E. Zonca (a cura di), *Storie d’autore, storie di persone. Fondi speciali tra conservazione e valorizzazione*, Associazione Italiana Biblioteche, Roma 2020, pp. 243-248.

e controllo del fondo con gli applicativi PadCleaner, PadVirusCheck, PadUncompress: se all'interno dell'archivio fossero presenti file o cartelle compressi (come ad esempio ZIP, RAR) il programma PadUncompress li decomprime per visualizzare in via preliminare il quadro generale del conferimento. PadCleaner elimina automaticamente cartelle e file nascosti, che potrebbero essere stati generati automaticamente dal computer e contenere, ad esempio, istruzioni per il funzionamento del sistema operativo e dei programmi: si parte dal principio che cartelle e file nascosti non siano stati volontariamente conferiti dall'autore. Eventuali virus sono messi in quarantena; sono eliminati (ma segnalati nella documentazione) solo se compromettono irrimediabilmente un documento: in tal caso si attivano le procedure per tentare di salvare il contenuto del file con conversioni in diverso formato. In questa fase si produce una somma di controllo (*checksum*) per verificare l'integrità delle sequenze bit, generando con l'applicativo PadPrint una lista di materiali conferiti con relativi codici SHA-1. Si tratta di operazioni solo a prima vista semplici, e ogni passaggio determina scelte che devono essere tracciate e che possono influire sulla conformazione dell'archivio; per ognuno di questi casi, che sono solo tra i più ricorrenti, sono state valutate alcune opzioni, stabilendo un flusso adottato per tutti i conferimenti.

Il programma PadPrint genera un tabulato degli elementi del fondo: come si è detto, l'archivio viene considerato effettivamente acquisito quando l'autore controlla e convalida il documento contenente la descrizione di directory e file. La lista contiene informazioni riguardanti il numero totale di elementi, il numero di file univoci, la grandezza dell'archivio misurata in byte, e l'elenco integrale del materiale conferito. In questa fase l'autore può segnalare quali file e cartelle debbano essere eventualmente segretate, secondo le condizioni decise in precedenza dal contratto; in caso di ripensamenti può chiedere di eliminare un file o un gruppo di file: come già detto, se l'archivio ha un elevato numero di oggetti, o se contiene numerose cartelle compresse, l'autore potrebbe infatti aver conferito alcuni materiali inconsapevolmente.

Solo a questo stadio più avanzato vengono attivate le procedure di lavoro sull'archivio (area *working*), anche in base alle richieste specifiche dell'autore sulle modalità di consultazione e su eventuali limitazioni. In questa area vengono usati gli applicativi PadIngest, XML_Manifest_Maker, PadExtractor, PadConverter: sono estratti i metadati, i documenti sono convertiti in formati che permettono una preservazione a lungo termine, viene creato un file Manifest in formato XML con i dati di trattamento dei file, per poter tenere traccia dei metodi usati per le elaborazioni dei file.

La conservazione a lungo termine, nell'area *permanent*, si basa su un sistema distribuito affidato ai server del Centro di Calcolo dell'Università di Pavia e anche presso la sede distaccata di Cremona. In quest'area gli elementi sono conservati nello stato di sola lettura e replicati automaticamente sul sistema di *disaster recovery*. Insieme ai dati sono conservati i file in formato XML generati da QUANDO, e il lavoro prodotto nell'area *working*. La strategia di conservazione adottata prevede sistemi misti: da un lato si sono messe a punto delle macchine virtuali che supportano i sistemi operativi MS-DOS, Windows, MacOs,

Linux, in loro diverse versioni, installando programmi originali che permettono l'apertura e visualizzazione di file prodotti da software obsoleti (ClarisWorks, AppleWorks 1985-2004, Apple iWork 2005-2013, Microsoft Office 2008 e 2011, WordStar 1978-1999, Microsoft Office 2000, 2003, 2010). Dall'altro lato si sono applicate le procedure di migrazione, seguendo i più comuni schemi di conversione in formati aperti e duraturi.

Infine, nell'area *database*, arrivano i fondi per le attività di consultazione da parte degli utenti. Per le attività di inventariazione e descrizione dei materiali è stato messo a punto un applicativo, chiamato PADManager (poi PADExplorer), di cui parleremo a breve.

2.5 L'archivio di Paolo Di Paolo

Con questo nuovo assetto arrivarono tra il 2015 e il 2016 i fondi di Paolo Di Paolo, Francesco Pecoraro e Franco Buffoni. Il conferimento di Di Paolo avvenne nel pomeriggio del 13 febbraio 2015 alla Casa delle Letterature di Roma, alla presenza di Paul Gabriele Weston e di chi scrive. In precedenza era stato inviato all'autore il contratto nella sua nuova versione, insieme alla *Guida* e al questionario informativo, ed era stato predisposto l'hard disk criptato per accogliere i dati.

Paolo Di Paolo portò alla Casa delle Letterature i dispositivi che usava in quel momento: un Macbook con sistema operativo MacOSX 10.8.5 e un hard disk esterno MyPassport, che era il suo strumento principale di archiviazione dal 2009 circa. Ci fu un problema tecnico che non avevamo previsto: il tipo di macchina di Di Paolo non era in grado di fornire sufficiente energia. Si decise, per quanto la soluzione non fosse ottimale, di trasferire prima i materiali dell'hard disk MyPassport e poi quelli del computer di Di Paolo su una seconda macchina dotata dello stesso sistema operativo (un MacBook Pro), procedendo poi nel travaso sull'hard disk di PAD, che essendo un disco criptato garantiva una maggiore sicurezza nella fase di trasporto del materiale. Furono create due cartelle, non conteggiate successivamente quando il materiale arrivò a Pavia, per tenere distinte le fonti di acquisizione: una cartella conteneva i materiali dell'hard disk esterno MyPassport (2444 elementi), un'altra quelli provenienti dai file copiati dal Macbook (455 elementi).

L'hard disk MyPassport includeva originariamente due cartelle personali e una di lavoro, nominata «Documents». Fu trasferita solo quest'ultima e si fece un controllo visivo dei materiali: l'autore indicò sei cartelle e un file con materiale privato, che furono immediatamente eliminati. Il travaso degli elementi provenienti dal Macbook fu a sua volta suddiviso in due cartelle generate appositamente per il conferimento: una cartella per i materiali provenienti dalla Scrivania/Desktop, un'altra coincidente con la directory «Documenti» della macchina. L'autore ci consentì di fare degli *screenshot* per memorizzare la situazione di partenza.

Il 17 febbraio si avviarono le procedure di validazione. Ci fu un primo controllo dei materiali contenuti nell'hard disk usato per il trasporto, e furono rimossi i file nascosti e due cartelle di dati del sistema operativo che inquinavano il conferimento e non avevano a che fare con file volutamente selezionati dall'autore. L'acquisizione si chiuse il 15 maggio 2015, con la presa in carico di 5,22 gigabyte

(il fondo contiene diversi file in formato video e audio). Si offre ora una sintetica descrizione del fondo mantenendo la suddivisione delle provenienze del materiale:

Hard-disk esterno (2.444 elementi)
Dall'hard disk esterno è stata trasferita l'intera cartella «Documents», eccetto sei cartelle e un file. Al suo primo livello ha 313 file e 26 cartelle.

File
Al primo livello ci sono file di diversi formati: 24 PDF, 261 tra DOC e DOCX, 23 JPG, 4 RTF e una presentazione in Microsoft PowerPoint (PPTX). Si tratta di materiale molto vario e stratificato nel tempo, in alcuni casi prodotto da terzi. Sono presenti prove di copertina, testi di interventi usciti in varie sedi, e materiali relativi alla raccolta *La fine di qualcosa. Scrittori italiani tra due secoli* (Giulio Perrone 2012), di cui sono presenti due file di testo in formato DOC. Diversi file si riferiscono all'elaborazione di *Dove eravate tutti* (Feltrinelli 2011), con PDF editoriali, documenti di elaborazione del testo, PDF con rassegne stampa, e un video con il cortometraggio sul romanzo per la regia di Lorenzo Ormando. Si segnala un PDF editoriale dell'antologia *Il respiro leggero dell'Abruzzo. Scrittori famosi raccontano le terre abruzzesi*, a cura di Dacia Maraini e Paolo Di Paolo (Giulio Perrone 2011). Due file DOC («Prima parte», «Seconda parte») contengono una stesura del saggio *Piccola storia del corpo* (Giulio Perrone 2013)[48]. Molto il materiale su Antonio Tabucchi, tra cui file relativi al volume di Tabucchi *Viaggi e altri viaggi*, a cura di Di Paolo (Feltrinelli 2010)[49], ma anche al volume di Lorenzo Pini, *A Lisbona con Antonio Tabucchi, una guida* (Giulio Perrone 2012)[50]. Sono infine presenti 23 immagini, con foto di Di Paolo e scansioni di alcuni disegni, nonché foto dell'autore insieme ad Antonio Debenedetti, Dacia Maraini e Antonio Tabucchi.

Cartelle[51]

1. «Art News - Focus»: 42 elementi, suddivisi in due cartelle («Art News - Focus 2011-2012» e «Art News - Focus 2012-13») e un file; si tratta di materiale riguardante la trasmissione RAI *Art News*, con la quale Di Paolo ha collaborato come autore dal 2012 al 2014[52].

[48] Cfr. *infra*, tra i file della cartella di documenti del Macbook (p. 81).

[49] Cfr. *infra*, nella cartella «pdp» dell'hard disk MyPassport (in particolare la cartella «TABUCCHI»), p. 80.

[50] Tra i file si segnala anche una copia dell'inserto «La Domenica di Repubblica», 1° aprile 2012, con un intervento di Di Paolo, *Sostiene Tabucchi. Lettere scritte dalla stessa stanza, i frammenti di un romanzo mai finito*. Si tratta della pubblicazione di alcuni messaggi (sms e e-mail) che Tabucchi ha inviato a Di Paolo per un progetto incompiuto di un romanzo a quattro mani «sull'Italia di ieri e di oggi». Di questi testi è presente anche un file DOC nella cartella «pdp» dell'hard disk MyPassport, cfr. *infra*, p. 80.

[51] Nella lista che segue non si forniscono le descrizioni di tre directory di primo livello: una riguardante file generati dal programma di Adobe Digital Editions (che contiene la tracciatura di alcune sottolineature a un e-book in lettura), una cartella nominata «RDC Connections», che include file di sistema per la connessione remota, e una cartella vuota senza titolo.

[52] Si veda anche *infra*, p. 81, cartella «Arte Rai Edu» nella sezione dei documenti del Macbook.

2. «Bompiani - Novecento»: 19 elementi; sono dei file di testo (DOC) con il lavoro relativo al volume di Antonio Debenedetti, *Un piccolo grande Novecento. Conversazione con Paolo Di Paolo* (Manni 2005)[53].
3. «Cibo, scrittura, pittura»: 11 elementi (tra cui il file di sistema Thumbs.db, per le anteprime delle immagini); contiene un file DOC nominato «racconti gastronomici», con firma in calce dell'autore e l'indicazione «Da "Il Messaggero", 28 dicembre 2012»[54]. Include sette immagini in formato JPG con riproduzioni digitali di dipinti e affreschi sul cibo[55]. La cartella contiene anche un file DOC nominato «L'informazione culturale», con un lacerto del quarto capitolo del volume di Alberto Papuzzi, *Professione giornalista: Le tecniche, i media, le regole*, Donzelli, Milano 1998 (ma cfr. oltre, cartelle «Giornalismo» e «Giornalismo culturale»).
4. «da stampare»: sette PDF contenenti la digitalizzazione di «Stampa Sera», 6 gennaio 1986, dall'Archivio storico della «Stampa».
5. «Dantino»: 13 elementi, tra cui un file DOC, un PDF e una presentazione in Microsoft PowerPoint, e immagini JPG di tavole di disegni, tutti materiali relativi a un progetto di libro illustrato per ragazzi, non realizzato, dal titolo provvisorio *Dantino e la novantasettesima casa editrice*, di Paolo Di Paolo e Michela Monferrini[56].
6. «Feltrinelli Zoom»: 8 elementi, con materiali sul volume *La miracolosa stranezza di essere vivi*, pubblicato nel 2012 per la collana di ebook Feltrinelli Zoom Flash. Contiene due file di testo DOC con rispettivamente il testo e la nota finale, un file PDF dell'ebook, e quattro immagini JPG inserite nel testo (il file *salinger.jpg*, è la scansione di un disegno usato in copertina)[57].
7. «GIORNALISMO»: 19 file DOC, con materiale preparatorio e programmi dei corsi di giornalismo culturale tenuti dall'autore a Roma per Giulio Perrone Editore negli anni 2009-2012.
8. «GIORNALISMO CULTURALE»: 4 file DOC, tutti relativi al corso di giornalismo culturale di cui sopra.
9. «Il Messaggero»: 8 file DOC con contributi di Di Paolo al «Messaggero».
10. «La Capria»: contiene due file DOC con rispettivamente un contributo di Di Paolo uscito sull'«Unità» il 5 giugno 2011 (*La Capria in "un'altra*

[53] Tra i materiali acquisiti dal Macbook è presente una cartella nominata «Antonio Debenedetti – Novecento» (cfr. *infra*, p. 81). Anche tra i file della cartella «Documents» ci sono alcuni materiali riguardanti Debenedetti, in particolare il file DOC «ANTONIO DEBENEDETTI - testo Novecento prima versione».

[54] Si tratta di un breve intervento che parte dalla raccolta di L. Grandi e S. Tettamanti (a cura di), *Racconti gastronomici*, Einaudi, Torino 2012.

[55] Tra i file nella cartella «Documents» si segnala il PDF «Cibo e scrittura – materiali», con degli estratti di testi letterari riguardanti il cibo. Verosimilmente le immagini sono state raccolte dall'autore per la preparazione di un suo corso di scrittura sul tema del cibo in letteratura, che ha tenuto a Roma nell'aprile del 2014.

[56] Tra i file della cartella «Documents» è inclusa una presentazione in Microsoft PowerPoint («presentaz») riferibile al progetto.

[57] Cfr. oltre, la cartella «Feltrinelli Zoom» nei documenti del Macbook.

galassia"), e una sua recensione al volume di La Capria *Esercizi superficiali. Nuotando in superficie*, Mondadori, Milano 2012, apparsa sull'«Unità», 15 gennaio 2012, con il titolo *L'erba è verde dice La Capria*[58].

11. «La fine di qualcosa»: contiene il file PDF definitivo del volume omonimo di Di Paolo (Giulio Perrone Editore 2012) e il relativo PDF editoriale della copertina.
12. «La mucca volante»: 20 elementi, suddivisi in due cartelle («originali», «tavole jpg») con disegni e testi tutti riferibili al volume omonimo (Bompiani 2014)[59].
13. «Lalla Romano»: 592 elementi; contiene file e cartelle in relazione al lavoro di ricerca dell'autore su Lalla Romano, e in particolare alla sua tesi dottorale, *La scrittura critica di Lalla Romano*, tutor prof.ssa Simona Costa, Dottorato di ricerca in Studi di Storia Linguistica e letteraria italiana, XXIV ciclo, Università degli Studi Roma Tre[60].
14. «Mandami tanta vita»: 87 elementi; la cartella contiene materiale sul romanzo *Mandami tanta vita*, uscito per Feltrinelli nel 2013: 12 file di testo in formato DOC e DOCX con materiali avantestuali legati al romanzo, con due stesure diverse della nota finale dell'autore (una corrispondente alla versione definitiva), e una nota bibliografica per la bandella. Infine, il file di testo *booktrailer.docx* contiene una scaletta del booktrailer del romanzo, realizzato con disegni di Guido Volpi (il video è presente nella cartella, in formato WMN). La directory contiene undici PDF: due file della casa editrice rappresentano rispettivamente l'edizione a stampa degli interni e della copertina; un file riguarda la promozione del romanzo; altri file sono materiali di documentazione (pagine dell'Archivio storico della «Stampa» e una digitalizzazione della prima pagina di «Energie Nove», 1, 1-15 novembre 1918). È inclusa una presentazione in Microsoft PowerPoint intitolata *Gobetti*, in cui sono raccolte alcune immagini conservate anche in forma sciolta nella stessa cartella, che contiene complessivamente 25 file JPG con foto d'epoca, di Gobetti e di immagini collegate ai contenuti del romanzo e in parte utilizzate in una stesura di *Mandami tanta vita* presente tra i file DOC; tra i JPG anche un'immagine della copertina e la promozione di una presentazione a Roma. Sono inoltre presenti due file audio in formato MP3 con rispettivamente un pezzo di Schubert (*Impromptus* Op. 142, D. 899), eseguito da Radolph Hokanson, e un brano dalle *Gymnopédies* di Satie. La cartella contiene infine due sottodirectory: 1. «disegni Guido Volpi» (27 elementi, in parte anche in una sottodirectory nominata «altri», tutti JPG

[58] Si veda anche il dialogo tra La Capria e Di Paolo in *Raffaele La Capria. Risalire il vento*, Liaison Editore, Courmayeur 2008.

[59] Nella cartella «Documents» è presente un file DOC nominato «La mucca volante», con una parte del testo e delle illustrazioni del volume.

[60] Ma si veda anche P. Di Paolo, *Come un'isola. Viaggio con Lalla Romano* (1906-2006), Perrone editore, Roma 2006. Altri materiali sulla tesi e su Lalla Romano sono inclusi tra i file della cartella «Documents».

riferiti a disegni dell'artista Guido Volpi, usati per il booktrailer, cfr. *supra*) e 2. «la stampa 1926» (sei PDF con «La Stampa» del 31 gennaio 1926, dall'Archivio storico del giornale).

15. «Montanelli epistolario»: 49 file, di cui 44 DOC/DOCX, 1 RTF, 3 PDF, 1 JPG; si tratta di materiale preparatorio per il volume di Indro Montanelli, *Nella mia lunga e tormentata esistenza. Lettere da una vita*, a cura di Paolo Di Paolo, Rizzoli 2012, e in particolare trascrizioni di lettere conservate al Centro Manoscritti di Pavia e presso l'Archivio della Fondazione Montanelli-Bassi di Fucecchio[61].
16. «Orlando 1»: 139 elementi, disposti nella directory di primo livello e in sette cartelle di secondo livello; si tratta di materiale preparatorio di vario formato (ZIP, immagini JPG, documenti DOC) per il primo numero della rivista trimestrale diretta da Paolo Di Paolo, «Orlando esplorazioni», dicembre 2012.
17. «Orlando 2»: 119 elementi riguardanti il secondo numero della rivista (primavera 2013).
18. «Orlando 3»: 56 elementi riguardanti il numero speciale della rivista per l'edizione 2013 del Salone del libro di Torino.
19. «Orlando pdf»: 3 file PDF dei primi tre numeri della rivista[62].
20. «Pagliarani»: contiene 238 digitalizzazioni di fotografie di Elio Pagliarani e del suo archivio, conservato a Roma presso la Biblioteca Pagliarani.
21. «pdp»: 654 elementi, al primo livello dei PDF includono una versione non definitiva di *Dove eravate tutti* (Feltrinelli 2010), un racconto lungo intitolato *Storia degli anni senza nome*[63], la curatela del già citato *Viaggi e altri viaggi* di Tabucchi, e alcuni file di lavori editoriali. La directory contiene 11 cartelle di secondo livello suddivise per nomi di editori, testate o progetti, ad esempio «RIZZOLI», «PERRONE», «STILOS»[64], «MASTER EDITORIA», «LATERZA – ITALIA»[65]. Tra le cartelle più interessanti si segnala «TABUCCHI», con materiale relativo alla curatela di *Viaggi e altri viaggi*.

[61] Cfr. anche l'antologia dei testi I. Montanelli, *La mia eredità sono io. Pagine da un secolo*, a cura di P. Di Paolo, Rizzoli, Milano 2008; P. Di Paolo, *Tutte le speranze. Montanelli raccontato da chi non c'era*, Rizzoli, Milano 2014, e il più recente Id., *Montanelli. Vita inquieta di un anti-monumento*, Mondadori, Milano 2021.

[62] La rivista è stata pubblicata fino al numero 8, autunno/inverno 2015/2016. Altri materiali sono inclusi nella cartella «Orlando» dei Documenti del Macbook, vedi oltre.

[63] Il racconto è pubblicato, con varianti, nell'antologia *La forma dell'amore*, Sperling & Kufper, Milano 2018, con racconti di Camilla Baresani, Silvia Di Natale, Paolo Di Paolo, Emiliano Gucci, Margherita Oggero, Romana Petri, Lidia Ravera, Giuseppina Torregrossa, Carla Vangelista, Andrea Vitali. Di questo racconto sono presenti altri file nella cartella «Documents» («aggiunte») e nella cartella di terzo livello «RIZZOLI», all'interno della directory «pdp».

[64] Di Paolo ha collaborato a «Stilos» dal 2005 al 2007, con recensioni e interviste. La cartella contiene 65 file in formato RTF con i suoi pezzi per il quindicinale.

[65] Contiene materiali per il volume di F.M. Battaglia e P. Di Paolo (a cura di), *Scusi, lei si sente italiano?*, Laterza, Roma 2010.

22. «Pubblicazioni Di Paolo»: 5 file ZIP, ciascuno con un singolo file; si tratta di un PDF editoriale di *La fine di qualcosa* (Giulio Perrone Editore 2012), le bozze di stampa di *Mandami tanta vita* (Feltrinelli, Milano 2013), un file DOC con un saggio su Giovanni Raboni[66], due file DOC che riuniscono una serie di interventi su riviste scientifiche e volumi collettanei.
23. «scrittori bambini»: cinque immagini di scrittori in giovane età (Kafka, Flannery O' Connor, Lalla Romano, Proust, Sartre).

Macbook (701 elementi)
Dal Macbook venne acquisita la cartella dei Documenti e due cartelle che in quel momento si trovavano sulla scrivania della macchina.

- Documenti (455 elementi): la cartella documenti contiene al primo livello 99 file e 23 cartelle.

File
86 file DOC, 6 PDF, 7 JPG. Tra i file DOC numerosi interventi usciti su rivista ma anche bozze di stampa di alcune opere, in parte già presenti tra i file dell'hard disk esterno. Un file DOC, «cose da fare», parrebbe l'avvio di un progetto di romanzo, con all'interno, nella prima pagina, il titolo completo *Cose da fare in undicimila giorni*. Un altro file DOC da segnalare è «Piero Gobetti UE Feltrinelli», con all'interno un interessante progetto saggistico che stando ai metadati risalirebbe al giugno 2014, dunque successivo al romanzo *Mandami tanta vita*, incentrato sulla figura di Gobetti. Tra i file PDF, la versione definitiva del già citato saggio *Piccola storia del corpo*, e i PDF editoriali dei romanzi *Dove eravate tutti* e *Mandami tanta vita*.

Cartelle[67]
1. «Antonio Debenedetti - Novecento»: 43 elementi riguardanti il già citato volume *Un piccolo grande Novecento*. Comprende due cartelle, «Fellini Debenedetti» e «audio interviste», quest'ultima con due file audio MP3 con interviste di Debenedetti a Dacia Maraini e a Pupi Avati.
2. «Arte Rai Edu»: 53 elementi (inclusa una directory di secondo livello), per la maggior parte file DOC, con schede e materiali della collaborazione di Di Paolo a Rai Educazione per *Art News* e *Storie dell'arte*.
3. «Domenica Sole 24 Ore»: 6 elementi, contenenti recensioni e interventi firmati da Di Paolo per l'inserto domenicale.
4. «Fellini»: 75 elementi, con tre cartelle di secondo livello («Fellini foto Messaggero», «Fellini fotografie», «Fellini scelte»); contiene i materiali

[66] P. Di Paolo, *La «geografia emotiva» di Giovanni Raboni*, «OttoNovecento», XXXIV, 1, 2010, pp. 59-82 (due bozze del contributo sono presenti anche tra i file di primo livello della cartella «Documents» dell'hard disk MyPassport, e tra i «Documenti» del Macbook, con il titolo *Le luci di Milano*).

[67] Anche per il Macbook non si forniscono le descrizioni di alcune cartelle, due riguardanti file generati da Adobe e da Adobe Digital Editions, e una con i file di sistema «RDC Connections».

preparatori del volume *Ci ha raccontati come nessuno. Fellini visto dagli scrittori* (Empirìa 2013).

5. «Feltrinelli zoom»: 3 file PDF degli e-book di Feltrinelli con i testi brevi *La miracolosa stranezza di essere vivi* (Feltrinelli Zoom Flash 2012), la sua traduzione inglese *The miraculous strangeness of being alive* (Feltrinelli Zoom Flash 2012, trad. di S. Altieri) e *L'Italia nel pomeriggio* (Feltrinelli Zoom Macro 2014).
6. «Il Messaggero»: 6 file di testo con contributi di Di Paolo per la testata.
7. «IL PAESE DEI LIBRI»: 6 file DOC relativi a un progetto di volume intitolato provvisoriamente, nei file, *Il Paese dei libri* e *L'Italia di libri*.
8. «Il Venerdì di Repubblica»: 2 file relativi a interventi di Di Paolo pubblicati sull'inserto della «Repubblica».
9. «l'Unità»: 11 file DOC con interventi per la testata.
10. «La Stampa»: 10 elementi, tra cui 9 file DOC con interventi di Di Paolo e una riproduzione digitale di un suo articolo per la stessa testata.
11. «Mandami traduz tedesco»: 2 file DOC contenenti stralci di traduzione tedesca del romanzo[68].
12. «Montanelli pinterest»: 22 elementi, tra cui un file ZIP con all'interno quasi tutti gli elementi della cartella stessa. Contiene 18 immagini JPG relative a Montanelli, e un file DOC con la descrizione delle fotografie.
13. «Montanelli Tutte le speranze»: 28 elementi, con immagini JPG e PNG, file DOC e PDF contenenti appunti di lavoro, stesure e il PDF editoriale della curatela di *Tutte le speranze*[69].
14. «Orlando»: 8 elementi, con tre PDF della già citata rivista diretta da Di Paolo «Orlando Esplorazioni», numero 4 (autunno 2013), 5 (Speciale Salone del Libro Torino, 2013) e 6 (autunno/inverno 2014/2015). Sono presenti inoltre una locandina in JPG e un comunicato stampa in DOC sulla nascita della scuola di lettura *Orlando*, legata alla rivista, e il PDF di un articolo di Raffaella De Santis che parla del progetto, *Caro scrittore insegnami a leggere davvero*, «La Repubblica», 14 aprile 2014. Infine una locandina JPG su un incontro con Pietro Citati su Italo Calvino (a cui è dedicato il n. 4 di «Orlando Esplorazioni»), che si è tenuto l'11 dicembre 2013 alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, dove in quel periodo era stata allestita una mostra sul lavoro editoriale di Calvino.
15. «Piccola storia del corpo»: contiene una stesura DOC della prima parte del già citato saggio *Piccola storia del corpo*.
16. «prove antologia scolastica»: 3 file relativi a materiali riuniti forse, dato il nome della cartella, per un progetto non compiuto di antologia, si direbbe indirizzata alla scuola primaria di primo o secondo grado.

[68] Stando ai metadati tecnici, questi stralci di traduzione risalirebbero al 2014 e potrebbero non essere connessi alla pubblicazione del romanzo in tedesco, con la traduzione di Christiane Burkhardt, uscita per Nonsolo Verlag nel 2019 con il titolo *Fast nur eine Liebesgeschichte*.

[69] Cfr. qui p. 80 nota 61.

17. «Raccontami la notte 2014»: 2 file DOC per il lavoro di riedizione del romanzo di esordio *Raccontami la notte in cui sono nato* (Feltrinelli 2014, prima ediz. Giulio Perrone 2008).
18. «Recensioni Grecia Dove eravate tutti»: 20 file PDF con recensioni della traduzione greca di *Mandami tanta vita* (*Δώσε μου λίγη ζωή*, traduz. di Ανταίος Χρυσοστομίδης, Ο Ίκαρος 2015).
19. «Riccarelli»: 8 immagini JPG riferibili all'archivio di Ugo Riccarelli, con alcune scansioni di pagine dei quaderni di lavoro sul *Dolore perfetto* (Mondadori 2004).
20. «tavole Mandami Tanta Vita»: 6 immagini JPG contenenti illustrazioni di *Mandami tanta vita*, si direbbe per un progetto di *graphic novel* non realizzato.

- Desktop/Scrivania (245 elementi)

Provengono dal Desktop due cartelle su cui Di Paolo stava lavorando al momento dell'acquisizione del fondo: «Materiali testo teatrale» e «Nanni Moretti Roma». La prima contiene due file in formato DOC («Io sto sempre tornando a casa» e «Prologo»), che si riferiscono al trittico teatrale *Istruzioni per non morire in pace (Patrimoni, rivoluzioni, teatro)*[70]. La seconda contiene 241 elementi tra cui sette cartelle e file ZIP; all'interno ci sono file di vario tipo, da documenti di testo a fotografie e immagini in formato JPG e audio MP3, tutti materiali riguardanti il volume *Viaggio a Roma con Nanni Moretti*[71].

Come si è visto, il fondo acquisito da Paolo Di Paolo è molto ampio e tuttavia, rispetto ad archivi quantitativamente più complessi come quello di Francesco Pecoraro, di cui si parlerà oltre, è per la sua strutturazione molto chiaro e agevole da attraversare. A qualche anno di distanza da quell'acquisizione, Di Paolo partecipò al già citato volume *A carte scoperte*, raccontando il suo metodo di lavoro:

> Non ho mai scritto nulla di compiuto né a mano, né a macchina. Uso il computer dal 1992-1993, cioè da quando ho più o meno dieci anni. Questo non toglie [...] che il rapporto con carta e penna resti vivo: appunti, annotazioni, anche piccoli disegni (la mia prima passione è stata il disegno). Non salvo quasi mai le diverse stesure digitali, ma lavoro su un unico file dall'inizio alla fine. Se faccio tagli consistenti, può accadere che li salvi altrove. Tendo comunque a stampare a blocchi il testo su cui lavoro e a intervenire con correzioni a penna che poi passo al computer. Non sempre e non tutte. Ma leggere il testo stampato via via è essenziale[72].

Il fondo di Di Paolo rispecchia in effetti quanto ha raccontato, restituendo un quadro di lavoro con il computer molto ricco ma evidentemente anche parziale, in cui si può immaginare che una parte dei processi correttori avvengano su

[70] Scritto da Paolo Di Paolo, con la regia di Claudio Longhi. È andato in scena per la prima volta al Teatro Storchi di Modena il 7 gennaio 2016. Cfr. anche P. Di Paolo, *Istruzioni per non morire in pace. Patrimoni, rivoluzioni, teatro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016.

[71] P. Di Paolo, G. Biferali, *Viaggio a Roma con Nanni Moretti*, Lozzi Publishing, Roma 2015 (poi Bompiani, Milano 2016).

[72] *A carte scoperte. Come lavorano le scrittrici e gli scrittori contemporanei*, cit. (cfr. qui cap. 1, nota 11).

carta e che molti interventi evolutivi non siano tracciati sui file, ma sovrascritti nel corso di numerosi salvataggi. È il caso, ad esempio, dell'elaborazione del romanzo *Mandami tanta vita* (Feltrinelli 2013), i cui materiali sono sparsi nell'archivio ma aggregati soprattutto nella cartella omonima contenuta nell'hard disk esterno MyPassport, con i file meno recenti che risalirebbero, stando ai metadati tecnici, a inizio gennaio 2012. L'unico documento con la redazione completa è *MANDAMI TANTA VITA.doc*, che ha varianti rispetto al testo definitivo ma un assetto del tutto compiuto. Il file ha caratteristiche di formattazione particolari, con la pagina impostata ad ampi margini e l'uso del carattere Bookman Old Style a 13 punti, il testo giustificato a sinistra e rientri di paragrafo; contiene diverse immagini che non arrivano al testo a stampa e che sono salvate anche in formato JPG nella stessa cartella. In questo file i capitoli sono numerati da 1 a 24, mentre l'edizione mantiene gli stessi blocchi testuali senza numerazione. Pur nella sua architettura già definitiva, si individuano più fitte rielaborazioni in alcune zone del romanzo (ad esempio, nella porzione relativa alle pp. 68-80 del testo a stampa), ma da una prima e sommaria analisi delle varianti si può immaginare che si tratti di revisioni a uno stadio molto avanzato, forse già all'altezza delle bozze editoriali, con interventi correttori mirati da un lato a eliminare riferimenti troppo ridondanti al periodo storico, dall'altro a un'asciugatura del testo per una resa della prosa più musicale e ritmica, con diverse cadute e solo qualche aggiunta circoscritta. Numerosi gli interventi sulla punteggiatura, il testo definitivo dà maggiore enfasi ai periodi brevi, talvolta isolati con degli a capo. Forniamo, a titolo di esempio, solo qualche campione testuale (F = file *MANDAMI TANTA VITA.doc* e T = edizione Feltrinelli 2013):

> F *di una piccola scatola, finita in fondo alla tasca del soprabito. Pastiglie Bertelli raucedini-laringiti-tossi-il-dolcissimo-rimedio* → T di una scatola di pastiglie per la gola. (p. 16); F *Qual è la sua ossatura morale. La sua Weltanschauung, direbbe ululando il vecchio professor Solari* → T *Qual è… morale.* (p. 21); F *A quest'ora di notte, mentre via Bonafous, piazza Vittorio, i murazzi di Po, l'intera città sono stati cancellati dal buio, la valigia accanto al letto è un oggetto luminoso. Emana un bagliore strano* → T *La valigia accanto al letto emana un bagliore strano*, p. 27; F *scivolare dalla zona nobile e compita, l'habitat delle signore bene, delle messe in pieghe, delle pellicce, alle vecchie puttane di via Bertola truccate male, o al brusio del Balön, il grande mercato dove si trova tutto* → T *scivolare nel grande Balôn, dove si trova tutto* (p. 42); F *su quel disordine di abiti, biancheria, libri lo allarma come fosse stato messo a nudo* → T *sul suo disordine lo agita. Che strano, pensa: di me ha visto solo vestiti e biancheria, puro contenitore, e mi sento esattamente come se avesse visto il contrario, come se avesse visto il mio corpo nudo, senza vestiti né biancheria, puro contenuto* (p. 52); F *Restare seduto sul cesso oltre il necessario, come se la testa avesse smesso di funzionare. Che la vita sia poi soprattutto questo? La boccata di fumo. Il piacere del cibo, spesso superiore a qualunque altro piacere, qualcosa che sazia anche lo spirito – la bruciatura croccante degli orli di un uovo al tegame. La scoreggia prima di dormire, il calore dello sperma contro il palmo della mano* → T *Che la vita sia poi soprattutto questo? La boccata di fumo. Il piacere del cibo* […] *la bruciatura croccante dei bordi di un uovo fritto* (p. 6).

La data di creazione di questo file risale al 26 gennaio 2013 (il romanzo viene stampato nel marzo): potrebbe trattarsi dunque di quel file unico su cui l'autore è solito lavorare «dall'inizio alla fine»[73], un file che forse ha perso la data di creazione iniziale per uno spostamento (ad esempio dal computer all'hard disk esterno) o un invio tramite e-mail, oppure ancora per un copia e incolla del testo su un file nuovo.

Un altro file, *aggiunte.doc*, contiene quattro brevi brani inseriti nel testo definitivo e in parte rielaborati anche molto ampiamente nella stesura completa digitale[74].

Alcuni materiali di rielaborazione sono nei file *materiali.doc* e *materiali vari.doc*, con stralci espunti nel file della stesura completa, e in quella che forse è una prova di incipit poi non usata (*incipit?.docx*), contenente il seguente testo:

> Incontriamo persone, ogni giorno, ed è tutto. La gran parte resta dispersa nella folla anonima. Qualcuno, invece – non possiamo sapere chi, né come – senza annunciarlo, all'improvviso, si stacca da quella massa oscura: un bagliore, una coincidenza, un posto accanto nello stesso treno. Lo sconosciuto è sul punto di entrare nello spazio della nostra esistenza, una figura riconoscibile in quel paesaggio. Potrebbe essere un complice, un amico, un amante, un maestro, un allievo. Perfino un carnefice, o una vittima. Potrebbe essere tutte queste cose insieme, impossibile saperlo. Il fatto è che sta per annodare, in una forma imprevedibile e stupefacente, il proprio destino al nostro[75].

Nella stessa cartella, il file *1920.doc*, che risulterebbe il più vecchio (5 settembre 2012), contiene dei brani che in parte non arrivano all'edizione, con alcuni appunti sulla stesura del romanzo (es. «Portare al presente!»). Si conferma insomma ciò che Di Paolo ha descritto nell'intervista citata prima a proposito delle sue modalità di lavoro, con tagli anche consistenti salvati in altri file e conservati a parte rispetto al file principale su cui lavora. Infine, un interessante «promemoria Gobetti», sembrerebbe in forma di lettera indirizzata a qualcuno, contiene degli appunti sulla stesura del romanzo.

A poche settimane dal conferimento di Di Paolo, il 21 marzo 2015, fu acquisito l'archivio di Francesco Pecoraro, che sarà oggetto del terzo capitolo di questo volume ma di cui anticipiamo ora qualche dato introduttivo utile per comprendere lo sviluppo di un primo modello descrittivo per i fondi di PAD.

[73] Intervista a Di Paolo in *A carte scoperte*, cit.

[74] Si tratta, nel testo a stampa, dei paragrafi a p. 37, da *La prima persona* a *abbracciare*; p. 40 (con una sola variante lessicale), da *Dietro di loro* a *un cane*; p. 52, da *L'idea che una sconosciuta* a *non mi conosce*; pp.143-144, da *Mentre lo dice* a *affanno di metallo*. Ogni inserto è accompagnato da un numero di pagina che si riferisce a una stesura non pervenuta.

[75] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo Paolo Di Paolo, *incipit?.docx*. Stando ai metadati tecnici, il file risulta creato il 10 dicembre 2012.

2.6 Dal conferimento di Francesco Pecoraro alla descrizione dei fondi

Quello di Francesco Pecoraro è l'archivio di PAD più complesso, con circa 43 mila file da diverse sorgenti[76]. Le procedure del conferimento furono avviate il 14 febbraio con l'invio della *Guida*, del questionario e del contratto. Ci fu un primo incontro preliminare con l'autore alla presenza di Paul Gabriele Weston, e Pecoraro in quell'occasione diede in custodia 35 floppy disk da 3,5 pollici, che furono portati a Pavia, salvati seguendo le indicazioni dell'autore, e restituiti prima del processo di acquisizione del fondo[77].

Il conferimento avvenne a Roma, presso la casa dell'autore, tra il 21 e il 22 marzo 2015 e fu seguito da chi scrive. Pecoraro usava in quel momento un laptop con sistema Operativo Windows 7, fu dunque predisposto l'hard disk USB criptato con una formattazione adeguata. Pecoraro compilò il questionario e firmò il contratto solo il giorno successivo, chiedendo di segretare un gruppo di documenti riferibili a un epistolario, non consultabile per vent'anni. Data l'estrema complessità dell'archivio, Pecoraro chiese a chi scrive di consultare i file e di verificare l'eventuale presenza di materiali privati. L'autore, oltre al PC fisso con sistema operativo Windows, usava almeno fino a quel momento un account Dropbox, dove depositava la maggior parte del materiale e da cui prelevava i suoi file di lavoro. Aveva anche due dischi esterni, che fungevano da deposito di materiali: nel corso del conferimento si era appurato che il disco «LACIE» conteneva diversi file non conservati su Dropbox. «LACIE» era organizzato in cartelle con nomi che descrivono le diverse provenienze precedenti (es. «chiavetta bianca»), contenenti anche molti backup, eseguiti a più riprese specialmente – ma non solo – nel corso dei cambi di macchina. Un secondo hard disk esterno, «volume D», non conferito a PAD, conteneva un backup del 2013 e vari salvataggi fatti in più occasioni.

Tra i materiali, molte directory contengono suddivisioni in cartelle nominate «Pers», «Personale» e «Lavoro»: le cartelle di tipo pers./personale non sono tuttavia da intendersi private: si tratta di una suddivisione che l'autore aveva

[76] Cfr. E. Carbé, *Walking in My Shoes: A Case Study from a Born-digital Archive*, «CEUR», vol. 2021, 2017, pp. 137-146.

[77] Fu eseguita una descrizione archivistica dei floppy, annotando la tipologia dei supporti e le indicazioni scritte sulle etichette per poi procedere al salvataggio dei contenuti, seguendo le indicazioni di Erway, *You've got to Walk Before You Can Run: First Steps for Managing Born-Digital Content Received on Physical Media*, cit.; e J. Barrera-Gomez, R. Erway, *Walk this Way: Detailed Steps for Transferring Born-Digital Content from Media You Can Read In-house*, OCLC Research, Dublin (Ohio), 2013 <https://www.oclc.org/content/dam/research/publications/library/2013/2013-02.pdf> (12/22). Furono salvati in tutto solo 10 floppy disk (contenenti diversi virus obsoleti), i rimanenti 25 risultavano danneggiati e sarebbero state necessarie procedure e hardware più sofisticati per tentare un recupero di altri materiali. I floppy contengono perlopiù file relativi al lavoro di architetto di Pecoraro, e in particolare furono convertiti in PDF/A i file in formato CAD. In quello stesso periodo Lisa Cadamuro, ricercatrice che stava lavorando al riordinamento del fondo cartaceo di Maria Corti, trovò dei dischetti da 3,5 pollici tra i faldoni della Fondazione Maria Corti, su cui si adottarono gli stessi procedimenti usati per i floppy di Pecoraro. Negli anni successivi furono salvati anche i contenuti di floppy presenti nel fondo cartaceo di Jolanda Insana e, come si dirà oltre, di Franco Buffoni.

usato anni prima per tenere separati i file legati al suo lavoro di architetto presso il Comune di Roma e quelli personali, che comprendono materiali di scrittura. Le cartelle di lavoro, i cui materiali sono stati solo in parte eliminati durante il conferimento, contengono alcuni file interessanti: saggi, relazioni tecniche (ad esempio per la riqualificazione di piazzale Flaminio per conto del Comune di Roma), appunti e riflessioni sugli spazi e l'architettura. Numerose le immagini, che comprendono anche scansioni di disegni dell'autore.

Al momento dell'acquisizione, Pecoraro ha creato una cartella sul desktop del proprio computer e l'ha nominata «PAD_conferimento_1». Al suo interno ha creato le cartelle «DA DROPBOX» e «DA LACIE» in riferimento alle provenienze dei file. L'autore ha poi effettuato una copia di tutto il suo archivio dalle due diverse fonti, inserendo i materiali nelle nuove cartelle. Ha poi analizzato sommariamente i materiali, eliminando i file e le cartelle personali. All'atto di copiare le cartelle, il sistema Windows ha cancellato la data e l'ora della creazione delle directory di primo livello, i cui dati sono stati riportati manualmente per non perdere informazioni. Da un'analisi sommaria dell'archivio si rileva in ogni caso che le date di creazione di cartelle e dei file sono quasi del tutto inaffidabili, dati i frequenti trasferimenti da un supporto all'altro e l'utilizzo del sistema *cloud* Dropbox.

Il fondo consta di 6.535 directory e 43.686 file, 858,9 megabyte da Dropbox e 6,63 gigabyte dall'hard disk esterno. Per riuscire a immaginare meglio la grandezza di questo fondo basti considerare, con un paragone inappropriato ma utile, che la sola lista di file occupa 1.047 pagine in PDF.

Nell'archivio, come si è anticipato, Pecoraro ha eseguito a più riprese backup del suo lavoro: si tratta quindi di un fondo con file duplicati decine di volte in directory diverse. Tra i materiali sono presenti i salvataggi delle pagine HTML del suo blog personale («Tash-blog»), ormai non più online, con testi in parte riutilizzati per la raccolta *Questa e altre preistorie* (Le Lettere 2009); sono presenti anche documenti di testo, prevalentemente prodotti con Microsoft Word, con prime stesure o appunti sparsi poi pubblicati sul blog. Un aspetto critico riguarda la tutela della *privacy*: l'archivio contiene numerosi materiali prodotti da terzi e diversi file non controllati dall'autore, a causa dell'ampiezza del conferimento, su cui sarà necessaria un'ampia verifica per poter rendere il materiale integralmente accessibile. Data l'estrema complessità del caso, il controllo dei file è ancora in atto, ma nel terzo capitolo di questo volume si fornirà una prima descrizione, accompagnata da un attraversamento critico su alcune porzioni del fondo in relazione alla produzione dell'autore.

La grande varietà di problemi connessi alla gestione di questo archivio ha permesso di aprire nuove strade, con lo sviluppo tra il 2015 e il 2016 di un primo modello descrittivo poi applicato in un software chiamato PADManager, che si è evoluto successivamente in PADArchive[78].

[78] PADManager è stato sperimentato da un gruppo di studentesse e studenti durante le esercitazioni del corso di Lineamenti di Biblioteca digitale tenuto da Paul Gabriele Weston dell'Università di Pavia (a.a. 2016/17). Come caso di studio è stato scelto l'archivio di Franco Buffoni, la

All'arrivo di un fondo, ci sono diverse informazioni che possiamo estrarre automaticamente e che caratterizzano i materiali. Alcuni dati sono piuttosto solidi: sappiamo ad esempio le dimensioni dell'archivio e dei singoli file, i nomi dei file e delle directory, il *path* (ovvero il percorso che ne determina il posizionamento), il *checksum*, e possiamo recuperare altri metadati più o meno affidabili attraverso strumenti efficaci per la loro estrazione, come la tipologia di file, il nome dell'autore del file se inserito nelle impostazioni del programma con cui è stato prodotto, la data di creazione e l'ultima data di modifica, ma anche centinaia di altri dati che ogni file porta con sé automaticamente. Questi metadati vengono estratti da PAD attraverso i sistemi di Apache Tika, Exiftool e OIS Audio Information[79], insieme a un tool sviluppato da Primo Baldini e orientato soprattutto alla gestione di file più obsoleti prodotti da sistemi operativi Apple (utile a oggi soprattutto per i fondi di Beppe Severgnini e di Franco Buffoni)[80].

A ciò si aggiunge la necessità di identificare le tipologie di file per capire come trattare i materiali, che PAD ha affidato ai sistemi di DROID (Digital Record Object Identification) e PRONOM, rispettivamente un software e un registro tecnico sviluppati dai National Archives di Londra-Kew[81]. Identificati i file, avviene un processo di normalizzazione automatica, con la conversione dei materiali in formati aperti e duraturi. Con l'arrivo del fondo di Pecoraro, è stato modificato il sistema di normalizzazione, creando un archivio parallelo a quello principale denominato File Format Archive, di volta in volta aggiornato in base a nuove librerie che permettono di convertire in modi più adeguati i file. Allo stesso tempo si è avviata una prima sperimentazione di tecniche di *training*, con modelli di classificazione da applicare su una o più classi di oggetti, al fine di favorire una semplice e veloce normalizzazione (ed eventualmente descrizione) dei fondi, che come abbiamo visto sono spesso caratterizzati da una mole di materiale difficile da gestire[82].

cui organizzazione, eccezionalmente ordinata e strutturata già in origine, se da un punto di vista più strettamente archivistico può generare fraintendimenti nel corso dell'ordinamento (sul problema si veda *infra*, p. 93), si presta tuttavia molto bene ad attività didattiche e laboratoriali.

79 Apache Tika è un toolkit di Apache scritto con il linguaggio Java che serve a estrarre dati e metadati da file di formati diversi, <https://tika.apache.org> (12/22). PAD combina la libreria di Apache con Exiftool, sviluppato per l'estrazione e la gestione dei metadati, <https://exiftool.org> (12/22), insieme a OIS Audio Information, un tool specifico per i metadati relativi a file audio sviluppato dall'Università di Harvard, a cui si deve l'aggregazione di una serie applicativi nell'ambito del progetto FITS (File Information Tool Set), su cui cfr. <https://projects.iq.harvard.edu/fits> (12/22).

80 Per una panoramica sul tema dei metadati, si rimanda a P.G. Weston, L. Sardo, *Metadati*, AIB, Roma 2017.

81 DROID è disponibile su GitHub all'indirizzo <https://github.com/digital-preservation/droid>, cfr. anche il *Digital Preservation Handbook* a cura della Digital Preservation Coalition, <https://www.dpconline.org/handbook/tool-demos/droid-demo> (12/22), e *Pronom Technical Registry*, <http://www.nationalarchives.gov.uk/pronom/> (12/22).

82 In particolare sono stati usati Weka (Waikato Environment for Knowledge Analysis), un software per gestire algoritmi di *machine learning*, la cui documentazione è disponibile all'indirizzo <https://waikato.github.io/weka-wiki/> (12/22); e l'ambiente MATLAB, con specifici modelli di addestramento, <https://it.mathworks.com/products/matlab.html> (12/22).

A questa grande massa di informazioni e dati, che necessita anche di una selezione di metadati per così dire primari per comporre un quadro realistico ma non dispersivo dei materiali che compongono l'archivio, si aggiungono i problemi più strettamente legati alla descrizione e all'ordinamento dei fondi, con riflessioni sui criteri tradizionali della descrizione di archivi, combinati alle specificità del materiale nato digitalmente. La descrizione dei fondi PAD è impegnativa non solo per la quantità dei file e la varietà di formati (si pensi al caso specifico di Francesco Pecoraro), ma anche per la conformazione stessa dei materiali, soggetti a uno statuto di fluidità per il loro continuo, seppur per ora potenziale, aggiornamento: l'atto dell'acquisizione è una fotografia di un momento specifico della storia di un archivio, che può assumere conformazioni diverse in base al periodo e al supporto da cui è acquisito.

I modelli di descrizione nel dominio dei beni culturali sono un vasto mondo che comprende un'infinità di metadati e standard nel settore delle biblioteche, degli archivi e dei musei, con la questione cruciale, messa in luce molto bene da Francesca Tomasi, di dover «affrontare il tema del dialogo fra modelli descrittivi spesso davvero divergenti a fronte di artefatti oggettivamente eterogenei»[83]. Nell'ambito strettamente archivistico, i principali standard internazionali di riferimento per la descrizione dei complessi documentari sono ISAD (G), con un set di 26 elementi (di cui sei obbligatori)[84], e ISAAR (CPF), usato per la descrizione dei soggetti produttori[85]. Nel contesto dei sistemi informativi, ISAD e ISAAR sono rappresentati rispettivamente dai modelli EAD (Encoded Archival Description) e EAC-CPF (Encoded Archival Context-Corporate Bodies, Persons and Families), con più recenti esplorazioni di modelli quali RiC-CM (Records in Contexts), e relative ontologie come Ric-O[86].

Una descrizione archivistica si basa tradizionalmente su più livelli: il fondo, la serie e l'eventuale sottoserie, le unità archivistiche e il singolo documento, con processi di individuazione della provenienza, l'identificazione dei soggetti produttori e la definizione del complesso archivistico. Per PAD, data la complessità

[83] F. Tomasi, *Organizzare la conoscenza: Digital Humanities e web semantico*, Editrice Bibliografica, Roma 2022, p. 51. Cfr. anche N. Barbuti, S. Ferilli, *Un nuovo approccio per la descrizione e gestione del patrimonio culturale digitale relativo al MAB*, in F. Ciracì, G. Miglietta, C. Gatto (edd.), AIUCD 2022 – *Culture digitali. Intersezioni: filosofia, arti, media. Proceedings della 11ª conferenza nazionale, Lecce 2022*, «Quaderni di Umanistica digitale», 2022, pp. 147-150, <https://amsacta.unibo.it/6848/>.

[84] International Council on Archives, *ISAD(G): General International Standard Archival Description. Second edition*, trad. italiana di S. Vitali, con la collaborazione di M. Savoja, Firenze 2000, in «Rassegna degli Archivi di Stato», a. LXIII, 1, Roma, gen./apr. 2003, <https://icar.cultura.gov.it/fileadmin/risorse/docu_standard/RAS_2003_1.pdf> (12/22).

[85] International Council on Archives*, ISAAR (CPF), Standard internazionale per i record d'autorità archivistici di enti, persone, famiglie. Seconda edizione,* trad. italiana di S. Vitali, Ministero per i beni e le attività culturali, Firenze 2004, cfr. «Rassegna degli Archivi di Stato», cit.

[86] Per un approfondimento su standard e modelli descrittivi si rimanda a Tomasi, *Organizzare la conoscenza*, cit., pp. 43-76.

del caso, si è pensato opportuno agire pragmaticamente con un doppio approccio, adottando «un sistema di gestione orientato ai contenuti, in grado di potenziare le funzionalità di ricerca, l'accesso ai livelli più bassi dell'archivio»[87]. Da un lato, nella descrizione dei livelli più alti del fondo, ci si è attenuti ai modelli archivistici tradizionali; dall'altro, si è sperimentata una strada che permettesse a questo approccio archivistico una relazione con quello bibliografico. Il concetto di catalogo, nel mondo delle biblioteche, si è evoluto nel tempo con modelli come RDA (Resource Description Access)[88] e lo schema concettuale FRBR (Functional Requirements for Bibliographic Records). FRBR fu sviluppato dall'International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) e pubblicato nel 1998, con l'obiettivo di definire un modello concettuale che permettesse di individuare i requisiti essenziali del record bibliografico. Il modello partiva dai bisogni dell'utente distinguendo le entità fondamentali, dotate di attributi e di relazioni. Le entità sono state suddivise in tre gruppi, il primo dei quali definisce quattro entità riguardanti la produzione intellettuale: *Work* (opera, entità astratta), *Expression* (espressione, che è una realizzazione ancora astratta dell'opera), *Manifestation* (manifestazione, che materializza l'espressione in termini concreti) e *Item* (unità, singolo esemplare, copia da cui si materializza la manifestazione). Il secondo gruppo definisce le entità responsabili della creazione, distribuzione e gestione delle creazioni intellettuali, e include le entità *Person* (persone fisiche) e *Corporate Body* (persone giurdiche, enti). Infine nel terzo gruppo si definiscono le entità che nella produzione intellettuale rappresentano i *Subjects* (argomenti), *Concepts* (concetti), *Objects* (oggetti), *Events* (eventi), *Places* (luoghi). A queste entità si associano poi un elenco di attributi e di relazioni. FRBR è stato sviluppato negli anni Novanta nel contesto della valorizzazione del patrimonio delle biblioteche, in un periodo storico in cui i cataloghi erano ancora *silos* di dati: tra le numerose evoluzioni e declinazioni di FRBR, PAD si è rivolto a FRBRoo (FRBR object-oriented)[89], un modello nato nel mondo delle biblioteche e dei musei al fine di armonizzare i criteri descrittivi dei materiali trattati nei rispettivi ambiti.

Da queste basi è stato sviluppato l'applicativo PADManager, che offre all'archivista la possibilità di inserire dati sulla biografia e la bibliografia dell'autore (basata su un template bibliografico di Wikipedia), e di controllare ogni cartella e file dell'archivio. La schermata operativa presenta un'interfaccia con le cartelle e i file accanto alla tipologia (Mime Type), al numero di occorrenze totale della cartella o del file nell'archivio; ogni singolo file e cartella sono considera-

[87] Weston, Carbé, Baldini, *Conservare e rendere accessibile un archivio letterario digitale*, cit., p. 246.

[88] Cfr. C. Bianchini, M. Guerrini, *Manuale RDA. Lo standard di metadatazione per l'era digitale*, Editrice Bibliografica, Roma 2016.

[89] Cfr. C. Bekiari, M. Doerr, P. Le Bœuf, P. Riva, *Definition of FRBRoo: A Conceptual Model for Bibliographic Information in Object-Oriented Formalism,* International Federation of Library Associations and Institutions, 2017, <https://repository.ifla.org/bitstream/123456789/659/1/frbroo_v_2.4.pdf> (12/22),

ti un *Item*, che può essere assegnato a una specifica manifestazione (un'opera connessa alla bibliografia, ma anche un sito web) e messa in relazione con altre manifestazioni, facente parti di un'espressione astratta che a sua volta è un Work, in PAD definito più genericamente *Progetto*. L'interfaccia del programma permette di visualizzare, selezionando un file, una finestra di anteprima che fornisce i contenuti, limitatamente ai testi, nel formato semplice TXT, con la possibilità di aprire il file (nella sua versione normalizzata) attraverso una schermata di dialogo. Accanto all'anteprima, una seconda finestra indica dove il file selezionato è presente (dunque duplicato) in altre zone dell'archivio. Ogni singolo oggetto o gruppi di oggetti possono essere assegnati a specifiche classi, che corrispondono ad azioni da compiere per far arrivare l'archivio all'area *Deposit*: *archiviare* (il file o la cartella possono essere consultati e non presentano problemi di ordine legale o tecnico), *sensibile* (contiene dati potenzialmente sensibili, da verificare), *segretare* (materiale sotto embargo su richiesta dell'autore), *eliminare* (materiale che deve essere escluso perché non volontariamente conferito) e *problema tecnico* (materiale che ha avuto problemi di conversione o che deve essere ricontrollato).
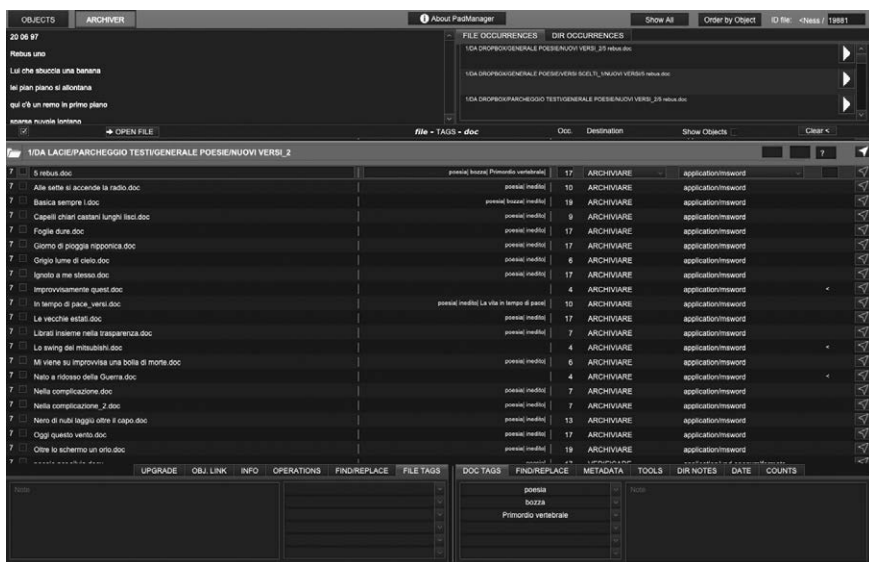
Figura 2 – Una schermata dell'applicativo sperimentale PADManager.

Una fascia bassa dell'interfaccia presenta due finestre: a sinistra sono visualizzati tutti i metadati tecnici del file, con la possibilità di creare relazioni tra oggetti o manifestazioni, nella parte destra è possibile invece annotare il documento, aggiungendo ad esempio nomi di eventuali soggetti produttori diversi dall'autore, individuando specifiche fonti connesse al documento, e assegnando dei tag con un vocabolario controllato.

Da questo progetto, e guardando a un successivo modello concettuale, l'IFLA Library Reference Model (LRM)[90], è nato PADArchiver, che permette un sistema di navigazione con la correlazione di risorse interne dell'archivio e risorse esterne collegate all'archivio, gestendo con un approccio sostenibile la stratificazione delle risorse in caso di successivi conferimenti da parte degli autori. PADArchiver è un sistema integrato che permette di gestire le operazioni di controllo e descrizione dei materiali da parte degli archivisti, ma può anche essere usato dagli utenti per la consultazione dei fondi[91].

2.7 L'archivio ibrido: il fondo di Franco Buffoni

Il fondo di Franco Buffoni è stato acquisito il 9 febbraio 2016. Si è trattato di un conferimento estremamente importante non solo per la rilevanza di questo poeta, prosatore, traduttore e critico[92], ma anche perché è stato per l'Università di Pavia il primo caso di archivio ibrido, dal momento che il Centro Manoscritti custodisce un ricchissimo fondo cartaceo di Buffoni, la cui consistenza attuale, limitata al solo materiale già ordinato, è di 43 faldoni con materiali donati tra il 2011 e il 2022. L'acquisizione del fondo digitale aprì quindi una nuova fase di collaborazione tra PAD e il Centro Manoscritti, anche con il salvataggio di materiali digitali contenuti in floppy disk da 3,5 pollici donati da Buffoni al Centro insieme agli avantesti cartacei e a numerosi volumi a stampa, *plaquettes*, fotografie, audiocassette, riviste, e saggi, recensioni e tesi di laurea dedicate allo studio della sua opera.

La prima donazione di materiale cartaceo (dattiloscritto e manoscritto) risale all'ottobre 2011, con il lascito di circa duemila lettere ricevute dall'autore tra il 1970 e il 2012 (tra i mittenti Luzi, Erba, Zanzotto, Raboni e Caproni), e di numerosi materiali avantestuali relativi alle raccolte di poesie, prose, saggi e traduzioni. A questo primo nucleo si aggiunse una nuova donazione nel giugno 2012, quando l'autore affidò al Centro Manoscritti altri importanti avantesti, ma anche volumi, fotografie, *plaquettes* e floppy disk. Nel novembre 2015 il fondo fu integrato da nuovi materiali; nel febbraio 2016, come si è detto, avvenne il conferimento del materiale nato digitalmente, e due anni dopo fu organizzato un incontro su PAD nel corso della fiera dell'editoria di Milano *Tempo di libri*, dove erano presenti oltre a Buffoni anche Pecoraro e Gino Roncaglia. I parteci-

[90] Cfr. P. Riva, P. Le Bœuf, M. Žumer, *IFLA Library Reference Model. Un modello concettuale di informazioni bibliografiche*, International Federation of Library Associations and Institutions, Edizione italiana a cura dell'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, ICCU, Roma 2020 (ed. orig. 2017), <https://repository.ifla.org/bitstream/123456789/44/5/ifla-lrm-august-2017_rev201712-it.pdf> (12/22).

[91] Su PADArchiver cfr. *infra*, p. 107 e sgg.

[92] Per un profilo critico sull'autore si rimanda all'introduzione di Massimo Gezzi a F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Oscar Mondadori, Milano 2012, pp. V-XXIX, e alla recentissima monografia di F. Ottonello, *Franco Buffoni un classico contemporaneo. Eros,* scientia *e traduzione*, Pensa MultiMedia, Lecce 2022.

panti al dibattito rilasciarono in seguito un'intervista per l'Università di Pavia, e Buffoni parlò delle ragioni che lo portarono a integrare il fondo cartaceo con i materiali digitali:

> ho avuto un rapporto molto intenso con il Centro Manoscritti da vent'anni a questa parte, conoscevo Maria Corti [...] e quando conobbi l'esistenza del PAD nel 2016 capii che si stava aprendo una nuova dimensione [...] Il mio materiale cartaceo è enormemente diminuito, avantesti cartacei adesso ne ho sì e no nella misura del 10 per cento rispetto a vent'anni fa[93].

Negli anni successivi seguirono altre donazioni di materiali cartacei al Centro Manoscritti, nel marzo 2017, nell'aprile 2018 e nel novembre 2019, ma il fondo è tutt'oggi in continua crescita grazie a generosi e periodici riversamenti dell'autore (l'ultima donazione risale al 2022).

Le acquisizioni cartacee sono state sempre accompagnate da verbali di consegna molto dettagliati redatti dall'autore, e hanno indotto a una prima ipotesi di suddivisione del materiale nelle cartelle Poesia, Narrativa-Pamphlet, Traduzioni-Quaderni di traduzione; Saggistica, Epistolario, Diari, Libri. Questi criteri, individuati di fatto dall'autore stesso, che ha supervisionato l'ordinamento dei materiali in cartelle, era fondato principalmente su un principio bibliografico che non permetteva l'individuazione di sottoserie dedicate a opere specifiche, perché ciò

> avrebbe comportato ad esempio la forzatura dell'identità di alcune unità documentarie (solitamente denominate dall'autore *First Drafts*) che sono semenzai di più opere e dunque avrebbero prodotto, qualora separate dalle altre carte, una prospettiva ingannevole[94].

A Federico Milone si deve un'inventariazione e ordinamento del fondo nel 2018, ora strutturato in dieci serie: 01. Poesia; 02. Narrativa; 03. Traduzioni; 04. Saggistica; 05. Altri materiali a stampa; 06. Documenti di famiglia; 07. Diari; 08. Fotografie e ritratti; 09. Corrispondenza; 10. Biblioteca.

I processi di acquisizione del fondo digitale sono iniziati il 23 gennaio 2016, con l'invio all'autore dei materiali di preparazione al conferimento. La mattina del 9 febbraio, in presenza di chi scrive e di Paul Gabriele Weston, si è proceduto all'acquisizione dei materiali da un iMac collocato nella casa romana di

[93] Intervista a Franco Buffoni a cura di Andrea Taccani (UCampus, Università di Pavia), in occasione dell'incontro *Scusi, lei lo scriverebbe un romanzo con il computer?*, organizzato per la fiera dell'editoria *Tempo di libri*, Milano, 12 marzo 2018, <https://youtu.be/_GTLjZpBYZ8> (12/22).

[94] Si veda la descrizione del fondo a cura di Nicoletta Trotta, e in particolare le procedure di condizionamento con una riorganizzazione che si deve a Federico Milone. Dalla descrizione, disponibile nel catalogo online, sono ricavati dati su manoscritti e dattiloscritti citati nelle pagine che seguono, cfr. <https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/47480> (12/22). Si precisa inoltre che il Centro Manoscritti preserva tutte le edizioni delle opere di Buffoni, donate dall'autore stesso.

Franco Buffoni. Il conferimento avvenne tramite una chiavetta USB a causa di un problema di funzionamento dell'hard disk criptato di PAD. Il materiale arrivò a Pavia il giorno successivo, e furono avviate immediatamente le procedure di controllo del fondo. L'archivio di Franco Buffoni si presenta estremamente ordinato, con criteri di ordinamento secondo un piano d'autore simile a quello che si rintraccia nei verbali di consegna del fondo cartaceo.

Il metodo di lavoro al computer di Buffoni, come lui stesso ha descritto nel questionario di PAD, consiste nell'utilizzare il suo desktop come 'tavolo' su cui conservare temporaneamente una stesura in corso di un'opera. Una volta ultimata la versione, il file viene spostato in una cartella che raccoglie tutte le stesure del lavoro, salvate indicando nel *filename* anche la data di composizione. Cominciando una nuova stesura, l'autore copia e incolla la precedente versione su un nuovo file, procedendo quindi al salvataggio del documento con una data diversa.

È in questo quadro che va inserita l'acquisizione del fondo PAD, che si compone di 1.065 elementi per un totale di 758 megabyte, con documenti di testo (alcuni dei quali prodotti con versioni obsolete di Microsoft Word), immagini, video, audio e indirizzi web salvati come file. La donazione è suddivisa in venti cartelle di primo livello[95], di cui diamo una descrizione molto sintetica e in ordine alfabetico:

1. «Carmide a Reading»: 23 elementi*. Sono presenti 11 file di testo riguardanti il saggio *Carmide a Reading. Establishment, generi letterari e ipocrisia al tramonto dell'età vittoriana* (Empirìa 2002). Il volume a stampa è allestito in quattro capitoli; qui i file, in formato DOC, sono suddivisi per singole parti del saggio: «PREMESSA», «Cap. I Carmide», «Cap.IICarmide», quattro file riconducibili al terzo capitolo («capitolo III», «parte cap III», «WHITMAN», «NOTE cap III»), «Capitolo IV», «bibliografia», «indice dei nomi». È poi presente un documento, anch'esso in formato DOC, con una recensione di Gaetano D'Elia[96]. La directory è relazionabile con materiali del Centro Manoscritti, in particolare il fascicolo di *Carmide a Reading* (1977-2002), contenente 294 cc. dss. (di cui una minima parte a stampa) con interventi autografi, e con diverse redazioni di testi pubblicati in precedenza in altre sedi, poi confluiti con rimaneggiamenti nel volume[97].
2. «Casa Palestro»: 36 elementi sul volume in prosa *La casa di via Palestro* (marcos y marcos 2014). Sono inclusi file in formato DOC che rappresentano a vari stadi la genesi dell'opera, nominati perlopiù con il criterio cronologico di mese e anno nel *filename*, con sei stesure da agosto 2013 a gennaio 2014 e con file

[95] In alcune cartelle sono presenti i file di sistema di FINDER.DAT e della directory RESOURCE.FRK, una cartella che contiene però anche backup di file testuali. Considerando che l'autore non ha conferito volontariamente questi file, si è deciso di non fornirne la descrizione, apponendo un asterisco dove sono presenti file di *backup*.

[96] G. D'Elia, *Letteratura e ipocrisia al tramonto dell'Età Vittoriana*, «Godwin Club Italia», aprile 2003.

[97] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo Franco Buffoni, *Carmide a Reading* (*1977-2002*), BUF-04-0006.

di correzioni e integrazioni. Sono incluse inoltre cinque bozze di stampa, a diversi stadi, in formato PDF. La cartella contiene anche materiali riguardanti presentazioni e anticipazioni del volume, nonché recensioni in formato PDF e DOC, e un'intervista audio di Claudio Finelli a Franco Buffoni. Questa directory è relazionabile con il fondo cartaceo, contenente un fascicolo di 30 cc. con appunti mss. e 73 cc. relative a una stesura completa del romanzo[98].

3. «Col testo a fronte»: 45 elementi*, di cui 17 in formato DOC che testimoniano il lavoro genetico sul volume *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti* (Interlinea 2007). Si tratta di file prodotti, stando ai metadati tecnici, tra il 1° marzo 2006 e il 9 aprile 2007. Un file con integrazioni al testo risalirebbe al 7 gennaio 2015 (*CON TAF INTEGRAZIONI.doc*). Sono incluse tre bozze di stampa in PDF del 25 e 28 settembre e 21 dicembre 2015, materiali relativi dunque all'edizione accresciuta pubblicata per Interlinea nel 2015. Confluisce nella nuova edizione anche il file *Il sonetto 33 come certamen traduttivo.doc* (pp. 41-49), che risalirebbe al 28 gennaio 2008. La cartella contiene anche alcuni file con recensioni. Il materiale è relazionabile con il fondo cartaceo, contenente un fascicolo di 58 cc. dss. (in parte stampe dal computer, ma anche fotocopie) con interventi mss. aut. e di terzi[99].
4. «Guerra»: 104 elementi*, riferibili alla raccolta poetica *Guerra* (Mondadori 2005), con file che stando ai metadati tecnici vanno dall'11 gennaio 2002 al 24 gennaio 2016. Alcuni documenti rappresentano l'*iter* genetico del testo, in particolare un nucleo di tre file in formato DOC «Guerra Prima fase», «GuerraSeconda» e «Guerra terza fase», e stesure che come di consueto danno conto nel mese e anno e che risalgono a marzo, aprile, agosto 2003, gennaio, febbraio e giugno 2004, marzo e maggio 2005; altri file tracciano parziali rielaborazioni e aggiunte. Un consistente numero di documenti è riconducibile alle numerose recensioni sull'opera. Il materiale della directory è relazionabile con un undici fascicoli del fondo cartaceo, con oltre 2.300 cc. mss. e dss. (stampe dal computer ma anche fotocopie, con interventi aut.) con stesure a vari stadi, nonché 4 floppy disk e altri materiali correlati alla pubblicazione[100].
5. «Jucci»: 77 elementi relativi alla raccolta poetica *Jucci*, uscita per la collana mondadoriana «Lo Specchio» nel 2014. Tra i file più interessanti per la genesi dell'opera, si segnalano stesure in formato DOC la cui cronologia è come di consueto segnalata dall'autore nel *filename* e che coincide (salvo un solo caso) con i metadati tecnici della data di creazione dei file, testimoniando stadi di stesure da luglio a settembre 2009, gennaio, giugno 2010 (con titolo provvisoriamente modificato in *Il compasso spalancato*)[101], da settembre a

[98] Ivi, *La casa di via Palestro (luglio 2013-agosto 2013)*, BUF-02-0014.

[99] Ivi, *Con il testo a fronte (1993-2007)*, BUF-04-0010.

[100] Ivi, da *Guerra (1) – First drafts, 2002*, BUF-01-0024, a *Guerra (11), 2005*, BUF-01-0034.

[101] La raccolta compare con il titolo *Il compasso spalancato – Jucci* nella lista delle opere di Buffoni in vista della preparazione dell'Oscar, *Oscar Diritti Crono.doc*, nella cartella OSCAR, di cui si dirà oltre, con una nota dell'autore sull'opera in consegna a Mondadori: «mi mancano da inserire solo i frammenti cartacei che stanno nella cartellina a Gall[arate]».

novembre 2010, da dicembre a marzo 2012, e agosto 2013. Sono inoltre presenti sei file con le bozze della casa editrice (due primi giri di bozze a maggio 2014 e cinque passaggi a stretto giro nel luglio 2014). Tra i file si rilevano anche pareri di lettura interessanti: a fine 2012 il testo deve essere stato inviato a Massimo Gezzi e Guido Mazzoni: il file *Mazzoni Gezzi Jucci.doc* include l'allestimento dell'opera a quello stadio, con postille di Mazzoni alla fine di ogni poesia, e in prima pagina due pareri sulla raccolta firmati da Gezzi e Mazzoni. Un altro file postillato della raccolta, ma a uno stadio più avanzato, è forse di Marco Corsi, e si individua nel file *JUCCI 08-13-2 Marco.doc*. È presente una raccolta di DOC e PDF relativa a recensioni, altri pareri di lettura e file di lavoro per l'anticipazione di poesie della raccolta in varie sedi. Sono incluse fotografie in formato JPG, tra cui un ritratto di Buffoni, sia a colori che in bianco e nero, che si deve a Dino Ignani, e altre foto conservate anche al Centro Manoscritti (serie *Fotografie e ritratti*). Il materiale è relazionabile con tre unità dell'archivio cartaceo, con materiali genetici sulla raccolta: un primo nucleo contiene 9 fascicoli con documenti dal 1975 al 2014: cinque stesure parziali di *Jucci* e tre bozze di stampa (prima, seconda e quarta); la seconda unità preserva quattro stesure a stampa con interventi autografi (datate dicembre 2012, gennaio, febbraio e maggio 2014); la terza unità conserva avantesti della raccolta, con stesure di due bozze dell'indice[102].

6. «LAICO ALFABETO»: 56 elementi riguardanti il volume *Laico alfabeto in salsa gay piccante* (Transeuropa 2010). Il primo file, in ordine cronologico, è *Alfabeto Illuministico11:09.doc*, e accoglie una stesura con il titolo provvisorio *Alfabeto illuministico*, in cui in prima pagina l'autore descrive il file come una «prima campionatura costituita da 19 voci», indicando come piano dell'opera un'introduzione, 52 voci in ordine alfabetico (due voci per ogni lettera) e «5 inserti di 2 pp ciascuno per legare le varie argomentazioni». Il piano e il titolo si definiscono meglio nei file successivi, a partire da *Laibeto 12:09.doc*, cui seguono le stesure di gennaio, febbraio, marzo aprile, maggio e giugno 2010, e un file di aggiunte *ADD Laico Alfabeto.doc* (si tratta dei due *post scriptum* inseriti, nell'edizione, alle pp. 122-123 della voce *Welfare*). Sono presenti file con redazioni di singole voci, nonché le bozze di stampa e di copertina della casa editrice e una raccolta di recensioni. Il fondo cartaceo conserva due redazioni stampate con interventi aut., rispettivamente di aprile e maggio 2010[103].
7. «Mid Atlantic»: 36 elementi*, relativi al volume saggistico *Mid Atlantic. Teatro e poesia nel Novecento angloamericano*, Effigie 2006. È presente un file intitolato «Novecento inglese» (stando ai metadati, risale al 2 marzo 2015) con due progetti di Buffoni, una ristampa di *L'ipotesi di Malin. Auden rosso* (marcos y marcos 2007), e un volume provvisoriamente intitolato *Percorsi*

[102] Ivi, *Jucci (1), 1975-2014*, BUF-01-0050; *Jucci (2), dicembre 2012-maggio 2013*, BUF-01-0051; *Jucci (3), luglio 2009-agosto 2009*, BUF-01-0052.

[103] Ivi, *Laico alfabeto in salsa gay piccante (aprile 2010-maggio 2010)*, BUF-04-0018.

del Novecento inglese e americano. La cartella include stesure di singoli saggi, e cinque file contenenti ognuno un capitolo del volume, con un file che include l'indice nel suo assetto definitivo (i metadati non parrebbero affidabili, essendo questi file generati tra il 10 e l'11 febbraio 2006). Il fondo cartaceo conserva le stesure di cinque avantesti confluiti nell'opera, e due stesure di *Mid Atlantic* con interventi aut., datate dicembre 2005 e gennaio 2006[104].

8. «NOI E LORO»: 75 elementi* sulla raccolta di poesie *Noi e loro* (Donzelli 2008), con 45 file di formato DOC e PDF, con l'eccezione di un'immagine JPG e di un file relativo al salvataggio di una pagina web da «Nazione Indiana»[105]. Contiene diversi materiali genetici, anche con il titolo provvisorio *Croci rosse e mezze lune* (titolo della prima sezione nell'edizione definitiva). Tra i materiali genetici si segnalano le stesure di settembre 2004, maggio e giugno 2005, aprile e maggio 2006, gennaio e marzo 2007. Sono conservate tre bozze di stampa della casa editrice e un file definitivo. I materiali sono relazionabili e in parte coincidono con il fondo cartaceo, che preserva quattro fascicoli su *Noi e loro* (con materiali dal 2004 a settembre 2007), nonché carte della serie nominata dall'autore *First Drafts* (2004) e *First Drafts* (2008-2013). Il fondo cartaceo contiene anche il fascicolo *Due trafiletti* (poi *Noi e loro*) relativi al 2006-07, con materiale legato a «Nazione Indiana» (sulla prima c. la nota «Inviato a Raos-Inglese / a Mazzoni / è tutto Noi e loro 04/06»)[106].
9. «O Germania»: 37 elementi riferibili al volume *O Germania* (Interlinea 2015; nuova edizione, con una nota di H. Janeczek, Interlinea 2015). Contiene materiali genetici con sei stesure che da marzo ad agosto 2014 e titoli provvisori nelle prime pagine di ciascun file, che vanno da *O Germania, robusto paese* al doppio titolo *O Germania, robusto paese / Oggi che la Germania* (sono titoli di due poesie del volume) fino ad arrivare al titolo definitivo nella redazione dell'agosto 2014; include un file di correzioni e uno di aggiunte, nonché altri materiali, con una bozza di stampa della prima edizione e versioni PDF della seconda edizione, con una nota di Helena Janeczek (raccolta anche in un file DOC a parte). Include infine numerose recensioni al volume. Il fondo cartaceo conserva una stesura dell'agosto 2014 con interventi aut.[107].

[104] Ivi, *Mid Atlantic (1), 1991-2007*, BUF-04-0011; *Mid Atlantic (2), dicembre 2005-gennaio 2006*, BUF-04-0012.

[105] Si tratta di una recensione di M. Simonelli, *Noi e loro (più noi che loro)*, apparsa prima sul sito «Il sottoscritto», poi in «Nazione Indiana», 15 luglio 2008, <https://www.nazioneindiana.com/2008/07/15/noi-e-loro-piu-noi-che-loro/> (12/22).

[106] Cfr. F. Buffoni, *Due trafiletti*, «Nazione Indiana», 22 aprile 2006 (post pubblicato da Andrea Raos), <https://www.nazioneindiana.com/2006/04/22/due-trafiletti/> (12/22). Nel fondo PAD cfr. infatti il file *Duetrafiletti.doc*, che corrisponde al testo di «Nazione Indiana», e la stesura *noieloro 04_06.doc*. Nel fondo cartaceo cfr. anche il fascicolo *Pareri di lettura su "Noi e loro" (2004-2008)*.

[107] Ivi, *O Germania, agosto 2014*, BUF-01-0053.

10. «OSCAR»: 49 elementi riferibili al lavoro di allestimento dell'Oscar Mondadori di Franco Buffoni, *Poesie 1975-2012*, con un'introduzione di Massimo Gezzi, pubblicato nel 2012. Contiene un file DOC con un quadro sui diritti delle opere, appunti su materiali da recuperare, e una cronologia con alcuni dati anche biografici dell'autore (*Oscar Diritti Crono.doc*, data di creazione file 4 giugno 2011)[108], con una breve nota firmata da Gezzi contenente alcuni suggerimenti per l'edizione. La cartella conserva dei file riguardanti l'introduzione di Gezzi, file con prove di bibliografia, alcune traduzioni di poesie di Buffoni in inglese, PDF con bozze di stampa che vanno dalla fine del 2011 ad aprile 2012. Contiene anche numerose recensioni e saggi sull'edizione, e locandine di presentazioni. Il fondo cartaceo conserva quattro fascicoli sul lavoro dell'Oscar, con materiali preparatori, e tre versioni di bozze di stampa con interventi aut.[109].
11. «Più luce, padre»: 82 elementi* relativi al volume *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità* (Luca Sossella Editore 2006). Contiene diversi materiali avantestuali e stesure in formato DOC, a partire da un file datato dall'autore gennaio 2004, «Guerra Prosa 01_04», strettamente legato alla raccolta poetica *Guerra* e da cui sembra partire l'idea di questo nuovo volume. Segue una stesura in tredici capitoli (e due lettere al padre) nominata «DIRLA TUTTA07_04», che ha al suo interno in prima pagina un'indicazione sul titolo provvisorio «Bright – Luce! – Dirla tutta», con un riferimento al sito web <the-brights.net>, pure citato nell'edizione definitiva. La directory contiene dieci stesure, talvolta suddivise in due o quattro file, che hanno già il titolo definitivo e nel *filename* le indicazioni cronologiche fornite dall'autore, con data rispettivamente settembre, agosto, ottobre 2004, gennaio, marzo, maggio 2004, luglio, agosto, settembre 2005. Completano i materiali genetici diversi file con avantesti legati a porzioni circoscritte dell'opera. È infine conservato materiale di lavoro con la casa editrice e una bozza di stampa in PDF, insieme ad alcune recensioni e interviste. Il materiale è relazionabile con il fondo cartaceo, che raccoglie materiali avantestuali, anche da stampe dei file menzionati, ma con interventi aut., a partire dai primi due testi, *Guerra Prosa* e la stesura *Bright-Luce*!, e con tre successive stesure di novembre 2004, febbraio e marzo 2005, quest'ultima con appunti sul frontespizio di pareri di lettura di Giuseppe Antonelli e Guido Mazzoni; completano il fondo una stampa in pulito delle bozze finali che risale a settembre 2005[110].

[108] Interessante notare che all'interno della cronologia della vita di Buffoni redatta in questo file, e scritta probabilmente dall'autore stesso, si individua nell'anno 1974 la distruzione di carte poetiche precedenti: «1974: In Inghilterra: studia Filosofia analitica [...] Riprende a scrivere poesia [...] distruggendo tutti i testi scritti in precedenza», Fondo PAD Franco Buffoni, *Oscar Diritti Crono.doc*.

[109] Ivi, *Oscari Mondadori (1), 2011-2012*, BUF-01-0045; *Oscar Mondadori (2), 2011-2012*, BUF-01-0045; *Oscar Mondadori (3), 2012*, BUF-01-0047, *Oscar Mondadori (4), 2012*, BUF-01-0048.

[110] Ivi, *Più luce, padre (1), febbraio 2004-ottobre 2004*, BUF-02-0002; *Più luce, padre (2), novembre 2004-marzo 2005*, BUF-02-0003; *Più luce, padre (3), maggio 2005-luglio 2005*, BUF-02-2004; *Più luce, padre (4), 1974-2008*, BUF-02-0005; *Più luce, padre (5), settembre 2005-2005*, BUF-02-0006.

12. «Profilo del Rosa»: 67 elementi riguardanti la raccolta poetica *Il profilo del rosa* (uscita per la collana mondadoriana «Lo Specchio» nel 2000), che in digitale non conserva materiali genetici di rilievo salvo un file DOC contenente due stesure a diversi stadi della raccolta, con i titoli provvisori *I ricordi mi vedono* e *L'impronta del piede*[111]. La directory include soprattutto materiali poi usati per il sito web personale nella sezione dedicata al volume: file con la trascrizione di diverse recensioni, sei indirizzi web che rimandano a una lettura di Buffoni, un file MP3 del compositore Gabriele Toia, con un pezzo suonato al pianoforte dedicato al volume. Un documento con la traduzione in spagnolo di Celia Filipetto, parzialmente riprodotto sul sito web, e un'intervista di Eleonora F.R. Luttazzi, che ha lavorato al Centro Manoscritti sul fondo di Buffoni. I materiali genetici più importanti sono dunque conservati nel fondo cartaceo[112].
13. «Raccon Sg Acc»: 23 file sulla raccolta di prose narrative *Il racconto dello sguardo acceso* (marcos y marcos 2016), con quattordici stesure da dicembre a agosto 2015 e due stesure rispettivamente a ottobre e novembre 2015: il primo file è intitolato «PROSE NEWEST BOOK dic 14», i successivi hanno *filename* riferiti al titolo provvisorio *I racconti della vita civile*, con alcuni titoli interni ai file come *Le farmacie di Gallarate e altri racconti*, *Le farmacie di Gallarate e altri racconti della vita civile*, *I racconti dello sguardo acceso*, arrivando al titolo definitivo in due file di maggio 2015. Sono presenti due bozze della casa editrice in formato PDF (un giro di bozze è diviso in due file, corrispondenti alle due parti del volume) e un file con una lista di correzioni. Si segnala un parere di lettura di Claudia Tarolo inserito in una stesura («Racc Vit Civ 04-15»). Il fondo cartaceo contiene 5 cc. mss. con materiali avantestuali sull'opera[113].
14. «Reperto 74 e altri racconti»: 19 elementi* riguardanti il volume omonimo pubblicato nel 2008 da Editrice Zona. Comprende alcuni file con stesure di singoli racconti, *Sul fil di lama o di lana?*, *La collina dell'Aloisianum*, *Epifanie del lavoro*, con metadati tecnici che non sembrerebbero affidabili per una corretta datazione; e due stesure, che secondo il *filename* risalgono rispettivamente a giugno e luglio 2007. Contiene la bozza di stampa del volume e della copertina insieme alla quarta, file con recensioni, e un file su un progetto di

[111] La nota al testo di Buffoni nel volume cita anche, tra i titoli provvisori, *Nella casa riaperta*, *Come un polittico*, *Il mio vero nome*, a cui si aggiunge un altro titolo (che è dell'ultima sezione), *La donna del circo Orfei*, attestato in un'intervista all'autore di F. Lombardo, M. Marchetti, *Il triangolo immaginario. Colloquio con Franco Buffoni*, «Versodove», II, 4-5, inverno 1995-primavera 1996, pp. 36-39 (cit. in Gezzi, *Introduzione* a Buffoni, *Poesie 1975-2012*, cit., p. XII).

[112] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo Franco Buffoni, *Zona «Profilo del Rosa» (1) – First Drafts, circa 1987-1993*, BUF-01-0011; *Zona «Profilo del Rosa» (2), 1993*, BUF-01-0012; *Zona «Profilo del Rosa» (3), 1996-[1998]*, BUF-01-0014; *Zona «Profilo del Rosa» (4), circa 2000-2002*, BUF-01-0016; *Zona «Profilo del Rosa» (5), [circa 2000?]*, BUF-01-0017.

[113] Ivi, *Il racconto dello sguardo acceso, 2016*, BUF-02-2015.

ristampa non compiuto. Il fondo cartaceo comprende due fascicoli, con una stesura in fotocopia del romanzo breve *Reperto 74* (datato anni Settanta)[114], con interventi aut.; un fascicolo che comprende due redazioni di *Reperto 74*, di cui una stampata da un file del luglio 2007, e una stesura completa dello stesso luglio 2007, con prove per il racconto *Epifanie del lavoro*[115].

15. «ROMA»: 71 elementi riguardanti la raccolta poetica *Roma* (Guanda 2009). Contiene stesure e materiali genetici, segnalati nel *filename* con mese e anno (i metadati della creazione del file coincidono): dai primi due allestimenti del novembre e dicembre 2007, a cinque stesure da gennaio a maggio 2008 e due di ottobre e novembre 2008. Sono conservati due file di bozze di stampa al cui interno si deducono le rispettive date di consegna del 23 luglio e 4 settembre 2009, e un file con il PDF della versione definitiva. La cartella contiene anche file di anticipazioni in varie sedi, recensioni, e 15 fotografie in bianco e nero riguardanti la città di Roma, in formato JPG. Il materiale è relazionabile con il fondo cartaceo, contenente redazioni di poesie dell'estate 2004 e degli anni 2008-2013 («First Drafts»); conserva le stampe con interventi autografi delle stesure di gennaio, febbraio, marzo, aprile, maggio e ottobre 2008, e un fascicolo con materiali avantestuali con redazioni parziali di poesie e stampe dal computer raccolte nel 2009[116].
16. «SERVO BYRON»: 37 elementi, riguardanti il romanzo *Il servo di Byron* (Fazi 2012). Contiene materiali genetici, con una prima parziale stesura comprendente un piano dell'opera intitolato «BYRON 7 capo doc». Seguono dieci stesure datate nel *filename* da maggio a ottobre 2011, con due stesure finali a marzo e aprile 2012 (ogni dato si accorda con la rispettiva data di creazione dei file). La cartella contiene prove di copertina e una bozza di stampa, numerose recensioni e interviste, e locandine di presentazioni. L'archivio cartaceo conserva quattro stampe di file con stesure a diversi stadi: la prima del giugno 2011 con interventi aut., e materiali di preparazione cronologicamente anteriori (marzo 2011); la seconda è di settembre 2011, rilegata con una spirale e senza interventi aut.; la terza è una stampa in pulito dell'ottobre 2014; mentre la quarta risale al novembre 2011 e contiene postille non di mano dell'autore, insieme a un ritaglio con appunti mss.[117].

[114] La prima stesura è datata 1974, cfr. Gezzi, *Introduzione*, a Buffoni, *Poesie 1975-2012*, cit., p. VII, e la già citata cronologia del file *Oscar Diritti Crono.doc*, che nel 1974 segnala un soggiorno in Francia e la stesura del testo: «in estate, scrive Reperto 74 (pubblicato nel 2008)» (cfr. *supra*, nota 104).

[115] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo Franco Buffoni, *Reperto 74 (1), post 1974-2008*, BUF-02-008; *Reperto 74 (2), luglio 2007*, BUF-02-0008.

[116] Ivi, *First Drafts, 2004*, BUF-01-0056; *First Drafts 2008-2014*, BUF-01-0056; *Roma (1), gennaio 2008-marzo 2008*, BUF-01-0040; *Roma (2), maggio 2008-ottobre 2008*, BUF-01-0041; *Roma (3), novembre 2008*, BUF-01-0042; *Roma (4), febbraio 2008-aprile 2008*, BUF-01-0043; *Roma (5), 2009*, BUF-01-0044, *Stesure 2009 (poi in* Roma*,* Avrei fatto la fine di Turing*,* La linea del cielo*, 2009-2017)*, BUF-01-0058.

[117] Ivi, *Il servo di Byron, marzo 2011-novembre 2011*, BUF-02-0013.

17. «Ths-Mstr-Scl-Sra-Adds-Q-3D-AO»: contiene materiali sulle prime opere poetiche di Franco Buffoni, e in particolare *Nell'acqua degli occhi* (Quaderni della Fenice, Guanda 1979), *I tre desideri* (S. Marco dei Giustiniani 1984), *Quaranta a quindici* (Crocetti 1987), *Scuola di Atene* (L'arzanà 1991, ma cfr. anche la *plaquette* intitolata *Pelle intrecciata di verde*, L'Obliquo 1991, confluita nel volume), *Adidas. Poesie scelte 1975-1990* (Pieraldo Editore 1993), *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (Guanda 1997, 2019), *Theios* (Interlinea 2001) e *Del maestro di bottega* (Empirìa 2002). Si tratta di digitalizzazioni di volumi a stampa, indirizzi web a letture dell'autore e a presentazioni registrate, trascrizioni di recensioni e saggi su singole raccolte, interviste, alcune copertine in formato JPG, tutti materiali che confluiscono sul sito web di Franco Buffoni nelle pagine dedicate a queste raccolte. I materiali genetici cartacei di queste opere sono conservati al Centro Manoscritti.
18. «Turing»: 26 elementi riconducibili alla raccolta poetica *Avrei fatto la fine di Turing* (Donzelli 2015). Le prime stesure a computer sono testimoniate da due file al cui interno il titolo provvisorio è *Avrei fatto la fine di Alan Turing* (giugno e luglio 2014)[118]. Due file successivi testimoniano l'evoluzione della raccolta, *Turing 07-15.doc* e *Turing 05-15.doc* (quest'ultimo file definisce l'assetto definitivo del volume). Sono poi conservate due bozze di stampa in PDF, con un elenco in formato DOC di correzioni, due prove di copertina e un PDF con il testo definitivo. Presenti anche delle copie di e-mail in formato DOC e una raccolta di recensioni. Il materiale è relazionabile con documenti del fondo cartaceo, e in particolare a due fascicoli di «First Drafts» del 2004 e del 2008-2013, con versi che confluiscono in *Roma*, *Noi e loro*, *Avrei fatto la fine di Turing*, *La linea del cielo*; un fascicolo di stesure 2009-2017, poi in *Roma*, *Avrei fatto la fine di Turing*, *La linea del cielo*; e due fascicoli con stampe di stesure del volume che portano la data luglio 2014 e giugno 2016[119].
19. «UPT – SONGS»: 63 elementi* relativi a recensioni al primo quaderno di traduzioni *Songs of Springs* (marcos y marcos 1999) e a materiali genetici su *Una piccola tabaccheria. Quaderno di traduzioni* (marcos y marcos 2012). Il file DOC

[118] Interessante anche il *filename*, che riprende un asse portante della raccolta, così come spiega Buffoni nella sua nota all'opera: «In questo libro il tema profondo consiste quindi nell'analisi del rapporto tra inizio e fine della genitorialità, ma anche nel suo opposto: la necessità di sopprimerla per poter sopravvivere. Col figlio che all'inizio quasi esce dal ventre del padre per rientrare nell'explicit nella madre, assurta a mitologica Venere-Maria. In precedenti raccolte [...] mi è accaduto di pubblicare qualche poesia avente come soggetto mio padre o mia madre. Scomparsi in epoche diverse [...] soltanto recentemente sono riuscito a ricongiungerli nella memoria, a ripensarli insieme, e ho composto nuovi testi strettamente legati all'attuale fase della mia poetica. Fino a decidere di dedicare loro un intratestuale libro unitario», F. Buffoni, *Note*, in Id., *Avrei fatto la fine di Turing*, Donzelli, Roma 2015, pp. 121-122.

[119] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo Franco Buffoni, *First Drafts (2004)*, BUF-01-0056; *First Drafts (2008-2013)*, BUF-01-0056; *Stesure 2009-2017 (poi in* Roma*,* Avrei fatto la fine di Turing*,* La linea del cielo*, 2009-2017; Avrei fatto la fine di Turing (1), luglio 2014*, BUF-01-0054, e fasc. *Avrei fatto la fine di Turing (2), giugno 2015*, BUF-01-0055.

più antico risale al 18 gennaio 2006 («New Quad trad 01_06»), con stesure successive, sempre in formato DOC, con il titolo provvisorio *Nuovo quaderno di traduzioni* («N Q T»), da febbraio 2006 (due stesure), maggio 2006 (due stesure), giugno 2006, maggio 2007 a febbraio 2009. Dalla stesura del settembre 2009 si delinea il titolo definitivo (nei *filename* «UPT »), con cinque stesure rispettivamente di ottobre 2009, agosto 2010, dicembre 2010, luglio e novembre 2011. Altri materiali di interesse, tra cui recensioni al volume, completano la directory, che per *Una piccola tabaccheria* è correlabile a due fascicoli del fondo cartaceo: nel primo sono raccolti materiali dal 2007 al 2009, con avantesti e tre stesure a stampa, di cui la seconda e la terza sono datate gennaio e febbraio 2009. Il secondo fascicolo riguarda un insieme di materiali approntati, secondo la descrizione dell'autore, per una versione del volume che risale al 2009, in cui confluiscono materiali risalenti perlopiù al 2005[120].

20. «Zamel»: 48 elementi* con materiali relativi al romanzo *Zamel* (marcos y marcos 2009). Contiene dei file DOC che come negli altri casi ha nel *filename* le date delle stesure: le prime sono intitolate provvisoriamente *Aldo Nabil*, tre rispettivamente da settembre a novembre 2006, quattro da giugno a settembre 2008, insieme ad altri materiali correlabili a queste fasi genetiche. La prima stesura con il titolo definitivo *Zamel* risale a settembre 2009; seguono altre stesure a uno stadio più avanzato, che arrivano infine alle bozze impaginate di aprile 2008. Un file contiene una lista di correzioni verosimilmente inviate alla casa editrice (*Correzioni .doc*) Sono presenti delle immagini per prove di copertina, tra cui quella effettivamente usata per l'edizione, e una raccolta di numerose recensioni al romanzo. La directory si relaziona con cinque fascicoli del fondo cartaceo, quattro dei quali relativi nello specifico a *Zamel* e contenenti carte dss. e mss. strettamente connesse a questi file: tre primi getti mss. e dss., che portano il titolo provvisorio *Aldo e Nabil* e segnalati dall'autore come «First Drafts» (settembre-ottobre 2006), accompagnati da un indice autografo, insieme ad altri materiali avantestuali eterogenei datati novembre 2006; due stesure a uno stadio più avanzato, ancora con il titolo provvisorio *Aldo e Nabil*; due stesure risalenti all'agosto del 2008 e al 2009; infine, sono conservate una stesura completa senza data e una bozza in pulito della casa editrice[121].

Già da questa prima sintetica panoramica è possibile intuire un lavoro stratificato e composito, con un fitto dialogo tra il tavolo di lavoro per così dire analogico e quello digitale che oggi si può ricostruire abbastanza agevolmente: si pensi ad esempio alle numerose stesure stampate, corrette a penna, e che si trovano con-

[120] Ivi, *Una piccola tabaccheria (1), [2005]-[2009]*, BUF-03-2010 e *Una piccola tabaccheria (2), [2005]-[2009]*, BUF-03-2011. Per *Songs of Spring* cfr. BUF-03-0005.

[121] Ivi, *Zamel (1), settembre 2006-novembre 2006*, BUF-02-0009; *Zamel (2), giugno 2008-luglio 2008*, BUF-02-0010; Zamel (3), *agosto 2008-agosto 2009*, BUF-02-0011, *Zamel (4), ottobre 2008-2000*, BUF-02-0012. I trafiletti di stampa sono contenuti nel fasc. *Recensioni a «Noi e loro», «Zamel», «Roma» (2008-2009)*, BUF-05-0013.

servate al Centro Manoscritti insieme alle carte autografe, riferibili a file presenti nell'archivio digitale. Immergersi nello studio genetico delle opere di Buffoni significherà dunque poter contare su un quadro di eccezionale ampiezza ed eterogeneità.

Franco Buffoni acquistò il suo primo computer nel 1984[122], come ha ricordato nella già citata intervista nel 2018 a *Tempo di libri*:

> Il primo era un Amstrad, a metà degli anni Ottanta, nel 1984, e avevo [...] 36 anni, avevo già un passato come ricercatore universitario, [...] come saggista, e lavoravo sull'Olivetti Lettera 32, quindi bisognava tenere presente anche le fasce orarie, perché i vicini di casa venivano disturbati dopo una certa ora della sera [...], per cui è stata una liberazione dalla seconda metà degli anni Ottanta la videoscrittura. Il primo [computer] era un Amstrad, l'avevo pagato 800 mila lire mi ricordo, [...] aveva lo schermo verde [...]. Ho due postazioni fisse di computer, una qui vicino a Milano, l'altra a Roma, e senza quelle postazioni fisse di computer io mi sento perso, sono le mie protesi, perché al computer ormai vedo anche i film, faccio vita sociale, di inverno si esce meno la sera e quindi i social sono diventati il mio focolare[123].

In quell'intervista, Buffoni rifletteva sul tipo di materiali generati con il computer, in cui la parte della produzione poetica, pure ben rappresentata nel fondo PAD, è gestita in maniera molto diversa rispetto ai saggi e alla prosa narrativa:

> Le opere per le quali maggiormente sono conosciuto, intervistato o recensito, sono opere di poesia, e la poesia segue percorsi che solitamente sono leggermente diversi rispetto a quelli della scrittura saggistica o di narrativa, che pure perseguo. Quindi mentre per una scrittura saggistica o una scrittura di narrativa il computer mi è essenziale e quasi tutte le versioni sono ormai soltanto al computer, per l'opera di poesia il computer entra in gioco soltanto in una seconda fase, quando il libro è praticamente già scritto e si tratta soltanto di costruire quello che noi tecnicamente chiamiamo il macrotesto, cioè dare la struttura complessiva: lì sì che il computer può essere utile, perché a volte semplicemente lo spostamento di pagine, lo spostamento di un testo in un'altra zona del libro, o di zone di uno stesso testo che vengono spostate in un'altra pagina, allora nell'ultima fase, anche per la scrittura poetica può servire molto l'uso del computer e quindi avere più varianti dello stesso testo, e quindi diversi file[124].

[122] Sulla scoperta dei computer da parte di Buffoni, si vedano almeno questi versi, confluiti nella poesia *Giacenze* della raccolta *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018: «Ne sentii parlare nel 1983. / Come dell'aidiesse. Si scrive sullo schermo / E si può correggere quello che si vuole / Senza ricopiare, professore» (cfr. anche F. Buffoni, *Aforismi ed Extempore Poems*, Larecherche.it, 2011).

[123] Intervista a Franco Buffoni a cura di Andrea Taccani, cit. I computer dell'azienda britannica Amstrad furono messi in commercio con un primo modello del 1983, chiamato Amstrad CPC 464, su cui cfr. J. Braga, *Amstrad explored: a guide to the Amstrad CPC 464*, Kuma Computers, Pangbourne 1984 (la guida è digitalizzata e disponibile nella OpenLibrary di Internet Archive). Risale al 1984 il modello Amstrad CPC 664, al 1985 il CPC 6128, e al 1986 l'Amstrad PC1512.

[124] Intervista a Franco Buffoni a cura di Andrea Taccani, cit.

A questi dati forniti va senz'altro aggiunta una considerazione sulla presenza di Franco Buffoni in più progetti letterari online, a partire dal suo coinvolgimento nel 2008 in «Nazione Indiana», che in un'intervista ad Andrea Lombardi l'autore giudicò un'esperienza molto proficua, «tanto da permettermi di scrivere *Zamel* (Marcos y Marcos 2009) e *Laico alfabeto* (Transeuropa, 2010), stimolato dai numerosi interventi nei thread ai miei post»[125]. Risale al 2012 l'uscita da «Nazione Indiana», cui seguì una collaborazione alla prima serie di «Le parole e le cose» (LPLC), avviata nel settembre del 2011 con il coordinamento di Massimo Gezzi, Guido Mazzoni e Gianluigi Simonetti. Così Buffoni ricorda il passaggio a LPLC:

> Allora mi ritirai, subito accogliendo l'invito di Guido Mazzoni a entrare nella redazione LPLC. Dove per un anno pubblicai una sorta di diario pubblico mensile. Anche questa esperienza fu per me positiva, perché mi fornì ottimi stimoli e idee per successivi libri di racconti o docu-fiction (*La casa di via Palestro*, Marcos y Marcos 2014; *Il racconto dello sguardo acceso*, Marcos y Marcos 2016)[126].

Nel 2012 Franco Buffoni si iscrisse anche Facebook, e nella stessa intervista ad Andrea Lombardi fornì un dato interessante. L'autore raccontò di aver tenuto un diario cartaceo dal 1971 al 2006, donato al Centro Manoscritti a più riprese[127]. Facebook in qualche modo aveva sostituito quell'esperienza diaristica, pur con molte differenze:

> Smisi di tenere il diario quando cominciai a scrivere *Più luce, padre* (Sossella 2006). I social, dunque, e in particolare Facebook, nell'ultimo decennio hanno assorbito in parte la funzione svolta in precedenza dal diario. Ma con una differenza essenziale: il diario era scritto solo per me stesso (difatti adesso è secretato), mentre quando scrivo un post so che migliaia di persone dopo qualche minuto potranno leggerlo[128].

[125] Si cita dall'intervista di Andrea Lombardi a Franco Buffoni, che fa parte di un'inchiesta su scrittori e scrittrici presenti in Facebook. Cfr. A. Lombardi, *Scrittori e Facebook/8. Franco Buffoni*, «Le parole e le cose», 13 aprile 2016, <https://www.leparoleelecose.it/?p=22614> (12/22).

[126] *Ibidem*.

[127] Tra i materiali del fondo Buffoni, nella serie 07. *Diari*, sono infatti conservati dei diari personali, datati per la parte manoscritta 1971-1999, per quella dattiloscritta 2000-2014. I diari sono segretati fino al 4 marzo 2048. Cfr. <https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/47487> (12/22).

[128] *Ibidem*. Sul genere diaristico si ricordano almeno le riflessioni di Roland Barthes: «Mi pongo il problema del testo dal punto di vista dell'altro; l'altro in questo caso non è il pubblico, o un pubblico (problema che concerne l'editore); l'altro, coinvolto in una relazione duale e quasi personale, è *colui che mi leggerà*. In breve, immagino che le pagine del mio Diario siano poste sotto gli occhi di "colui verso il quale guardo", o sotto il silenzio di "colui cui parlo". Non è la situazione di ogni testo? – No. Il testo è anonimo, o almeno prodotto da una sorta di Nome di Battaglia, quello dell'autore. Il Diario no (anche se il suo "io" è un nome falso): il Diario è un "discorso" (una sorta di parola "writée" secondo un codice particolare), non un testo», R. Barthes, *Déliberation*, in «Tel Quel», 82, 1979, pp. 8-18, si cita da Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988 (ed orig. 1984), p. 379.

Non andrà quindi sottovalutata la presenza di Buffoni online, il quale nella stessa intervista disse anche, a proposito di Facebook, che «quei post debitamente rivisti e pastorizzati – diventano spesso pagine dei libri che scrivo»[129]; si aggiunge poi il ricchissimo sito personale, aperto nel 2007, che costituisce di per sé un archivio in continua evoluzione, contenente, oltre a una bibliografia sempre aggiornata, anche recensioni, interviste, materiali audio e video, rassegne stampa e digitalizzazioni di volumi fuori commercio. In accordo con l'autore, PAD salva a più riprese il sito personale, permettendone la consultazione offline nelle sue diverse versioni; i materiali del sito sono stati inoltre messi in relazione con il fondo digitale nel corso dell'ordinamento a cura di Laura Pusterla.

2.8 Terza fase (2017-2020) e prospettive future

A partire dal 2017 si è avviata per il progetto una terza fase di perfezionamento nella gestione e descrizione dei fondi, con un ulteriore sviluppo di PADExplorer da parte di Primo Baldini. Delle precedenti versioni sono stati mantenuti gli assi strutturali, ma con molti miglioramenti a livello di interfaccia e funzionalità, con la possibilità di integrare più modalità di esplorazione dell'archivio da parte degli utenti che consultano il fondo: l'applicativo può infatti riprodurre la situazione di partenza, con le directory e il posizionamento dei file così come sono stati acquisiti; può mostrare l'albero proposto dall'archivista con i relativi livelli di descrizioni, ma anche, mediante la selezione di singoli elementi o tag, è possibile visionare le aggregazioni per tipologie, partendo ad esempio da un oggetto o da uno specifico soggetto produttore[130], con una filosofia di attraversamento multipercorso e multilivello (Figura 3).

Questa fase di lavoro ha visto l'importante introduzione, nel contesto dello sviluppo di PADExplorer, dell'applicativo WebAnalyzer, che connette i materiali archivistici con i dati strutturati e non strutturati presenti sul web, basandosi ad esempio sul principio della distanza di Levenshtein[131]. Si creano così alcune ipotesi di lavoro sulle similitudini tra gli oggetti conservati nell'archivio e pagine o documenti online: se una risorsa del fondo ha con la risorsa presente sul web un indice di similitudine del 98% o superiore, PADExplorer mette in relazione l'informazione nel corredo di dati riguardanti la risorsa conservata in PAD. Se l'indice è minore del 98%, ma superiore al 50%, l'operatore potrà decidere se mettere in relazione o meno la risorsa, la cui copia sarà conservata anche offline[132] (Figura 4).

[129] Lombardi, *Scrittori e Facebook/8. Franco Buffoni*, cit. L'autore ha attualmente anche un account Twitter, aperto nell'aprile 2013, e un account Instagram, che risale all'aprile 2022.

[130] Come si è visto non è infatti infrequente, all'interno dei fondi, trovare documenti e oggetti prodotti da terzi, le cui problematiche legali devono essere naturalmente risolte caso per caso.

[131] La distanza di Levenshtein è un algoritmo molto noto, usato per calcolare le differenze tra stringhe di caratteri.

[132] Non deve stupire la soglia così bassa per l'associazione automatica: la varietà di formati in cui sono disposti i contenuti (ad esempio una pagina HTML comparata con un documento in formato DOC o PDF) rende l'individuazione della similitudine praticamente certa già con un indice pari al 98%.

Figura 3 – La schermata principale dell'applicativo PADExplorer.
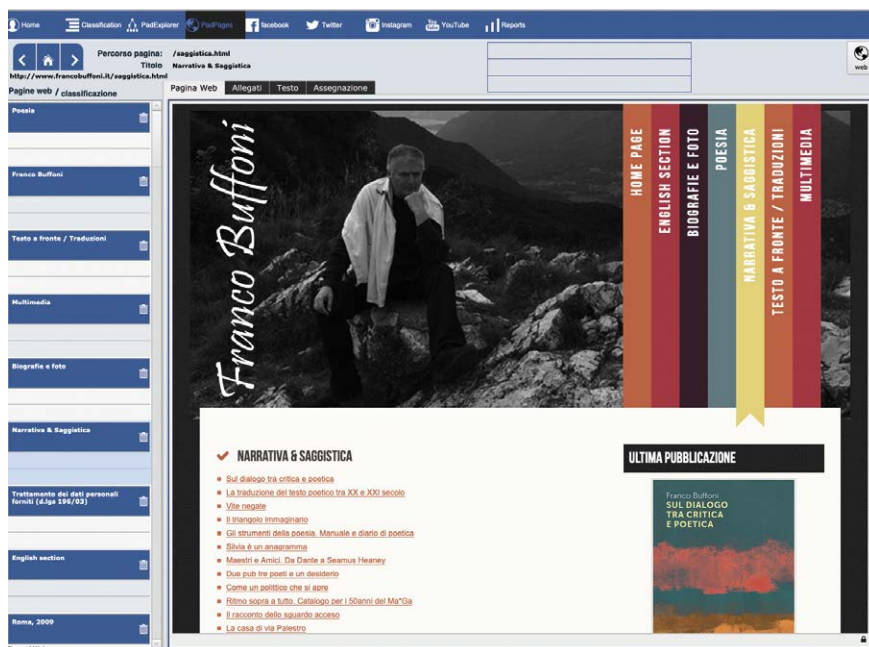
Figura 4 – L'analisi del sito web di Buffoni in relazione al fondo.

Con queste novità, nel 2018 Laura Pusterla si adoperò per una prima descrizione del fondo digitale di Franco Buffoni[133], occupandosi successivamente dei materiali di Gianrico Carofiglio e di Silvia Avallone. Per Franco Buffoni la descrizione di Pusterla comprende 34 livelli di *Produzioni* associati a singole opere, e un livello generico che raggruppa invece saggi o articoli di giornale e studi sull'autore. Ognuno di questi livelli, gerarchicamente alti, raggruppa poi i *Progetti*, che raccolgono ad esempio manifestazioni della stessa opera in lingue e edizioni diverse, e si relaziona a documentazione correlata, ovvero «macrocategorie che riuniscono il materiale su un'opera distinguendolo per tipologie (testi, copertine, materiale promozione e recensioni, fotografie, traduzioni, audio e video»[134]. Per la descrizione del fondo è stato usato un vocabolario controllato relativo alle tipologie di contenuto (es. bozze di stampa, appunti, commento, lettere, estratto, recensione ecc.). Di Buffoni, come si è già detto, è stato a più riprese salvato il sito web personale, insieme alle pagine Twitter e Facebook. Con la nuova versione di PadArchiver è stato possibile testare un duplice salvataggio delle pagine web, da un lato con il software Heritrix, dall'altro, nell'ottica del puro stoccaggio per la conservazione a lungo termine, le singole versioni sono state salvate anche in formato WARC[135]. Il sito web è stato mappato e si sono estratti i metadati, con una normalizzazione delle risorse di vari formati e tipologie. Oltre alla possibilità di accedere e navigare nelle versioni del sito web offline, l'applicativo WebAnalyzer ha analizzato le pagine e gli oggetti presenti sul sito web di Buffoni, rintracciando attraverso gli indici di similitudine le loro relazioni con l'archivio (Figura 5).

A partire dal 2021, PAD è entrato a far parte del Centro Manoscritti, sotto la direzione di Giuseppe Antonelli. In questa nuova fase sono stati recentemente acquisiti materiali di Valerio Magrelli e di Sandro Veronesi, conferiti rispettivamente a marzo e aprile 2022.

Magrelli, che nel 2001 aveva aderito al progetto *Digital Variants*[136], ha donato all'Università di Pavia un fondo digitale di 54 elementi (8,3 megabyte), che

[133] Su cui cfr. P.G. Weston, P. Baldini, L. Pusterla, *L'organizzazione e la descrizione di un fondo nativo digitale: PAD e l'archivio di Franco Buffoni*, in C. Marras, M. Passarotti, G. Franzini, E. Litta (a cura di), *Atti del IX Convegno Annuale AIUCD. La svolta inevitabile: sfide e prospettive per l'Informatica, Umanistica*, «Quaderni di Umanistica Digitale», 2020, pp. 273-277, <10.6092/unibo/amsacta/6316>.

[134] *Ibidem*.

[135] Cfr. P.G. Weston, P. Baldini, L. Pusterla, *Long-term Preservation of a Web Resource: PAD Web Archiving*, A. Katsirikou (editor), *Book of Abstracts of the 11th Qualitative and Quantitative Methods in Libraries International Conference (European University Institute, Florence, Italy: May 28-31, 2019)*, ISAST: International Society for the Advancement of Science and Technology, Greece 2019, p. 114, <http://qqml.org/wp-content/uploads/2017/09/Book-of-Abstracts_Final_AfterConf_v1.pdf> (12/22). Su Heritrix e sul formato WARC cfr. *supra*, p. 31.

[136] Il già citato progetto *Digital Variants* ha lavorato sugli avantesti cartacei di *Ora serrata retinae* (Feltrinelli 1980) realizzando il tool in Flash "Genetic Machine" per la visualizzazione dinamica delle varianti di alcune poesie della raccolta, accompagnando i materiali con il

consiste in una cartella di lavoro della sua ultima raccolta di poesie di *Exfanzia* (Einaudi 2022)[137]. La directory contiene avantesti della raccolta, ma anche schede preparatorie come voci da vocabolari e enciclopedie, e *screenshot* di siti web; sono conservate anche testimonianze del lavoro di allestimento del volume con la casa editrice Einaudi, in particolare e-mail, salvate in formato EML.
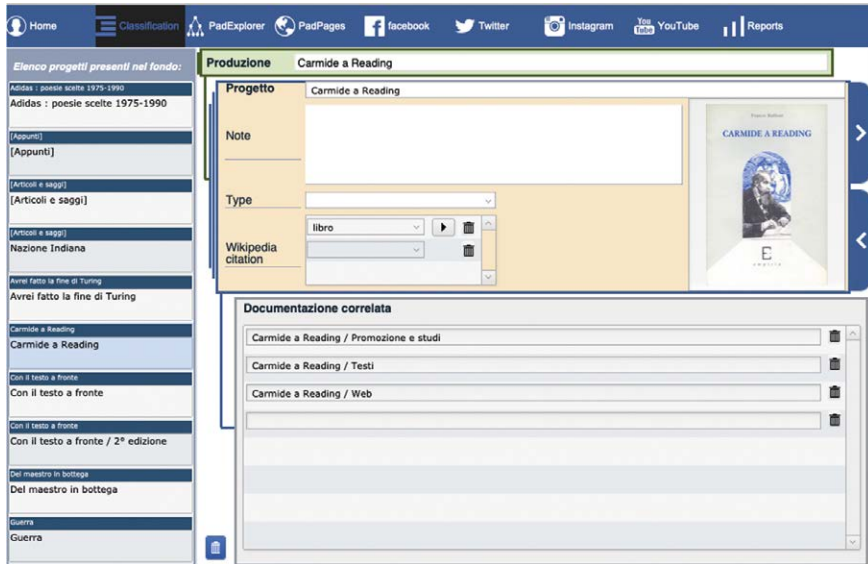
Figura 5 – Una schermata di classificazione del fondo di Franco Buffoni.

La donazione dei materiali è stata annunciata il 29 marzo 2022, nel corso di una rassegna letteraria a cura del Centro Manoscritti, *Parole al centro*, in un incontro con Valerio Magrelli. In quell'occasione Pietro Benzoni chiese all'autore un commento sul passaggio della scrittura letteraria dal cartaceo al digitale, e Magrelli individuò in *Didascalie per la lettura di un giornale* (Einaudi 1999) l'ultimo volume poetico composto integralmente su materiali cartacei («lo ricordo come un libro allegro, benefico, e scritto sulla carta, prima della conversione

saggio *Scritture del riconoscimento* di Tommaso Lisa (su cui cfr. anche T. Lisa, *Scritture del riconoscimento su «Ora serrata retinae» di Valerio Magrelli*, Bulzoni, Roma 2004). Il progetto è stato realizzato da Domenico Fiormonte, Cinzia Pusceddu e Tommaso Lisa, con la collaborazione tecnica di Monaldo Grandoni e Barbara Lotti. Cfr. il sito di *Digital Variants*, alla pagina <http://digitalvariants.org/variants/valerio-magrelli> (12/22), e Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, cit., pp. 209-237 [214-216]. Sugli interventi di Magrelli per la rivista «Telèma» cfr. qui cap. 1, pp. 18-19.

[137] Un breve intervento su questo archivio è stato presentato in una delle due puntate di "Sciarada" (RAI 5) curate da Giuseppe Antonelli, *Etimo. Per il museo della lingua italiana*, 19 settembre 2022, con un commento di Chiara Andreatta.

telematica»)[138]. Più in generale, Magrelli osservò che anche le sue annotazioni confluiscono ora dai taccuini al formato digitale, dimostrando un elevato grado di consapevolezza della necessità di salvare il proprio archivio digitale in più copie, per non rischiare la perdita dei dati:

> Adesso sempre di più mi capita di travasare gli appunti sul computer: ho un file che si chiama 'appunti' su cui le cose che ho magari scritto su un foglietto terminano; e proprio pochi giorni fa mi sono ritrovato davanti il libretto – ho una serie di libretti più o meno uguali – su cui scrivevo gli appunti. Ma quello non lo uso da tanto […]. Una cosa è certa, qualche tempo fa, mi pare van Straten pubblicò un libro sui libri persi. Lo incontrai in qualche occasione e lui mi raccontò, le conoscevo quasi tutte quelle storie ma un paio no, di autori che perdono il loro manoscritto originale […]. Quindi certamente chi lavora con questi materiali di archivio ha un'ossessione, io ho due-tre copie, cloud non ne parliamo[139].

La seconda recente acquisizione, che risale al 1° aprile 2022, riguarda materiali di Sandro Veronesi, raccolti in una cartella nominata «AVANTESTI PAVIA» (2,5 megabyte). Contiene materiali sul romanzo *XY* (prima ed. Fandango 2010), con file di approfondimento sulle caratteristiche dei personaggi, e altri con lunghe liste di luoghi e di cognomi potenzialmente utilizzabili, e ancora con blocchi testuali tagliati o rimaneggiati nel romanzo. L'anno prima del conferimento, Veronesi aprì la prima edizione della già citata rassegna *Parole al centro*, e sollecitato da Antonelli raccontò la sua impressione sul passaggio dalla scrittura a mano a quella a macchina, arrivando infine al tema della videoscrittura:

> Io ho scritto due romanzi e altri due libri a macchina da scrivere, e quindi anche molto a mano, e però ho disimparato, nel senso che per scrivere a mano e a macchina da scrivere, senza fare trentamila correzioni e non capire più nulla, bisogna avere diciamo già all'inizio, alla prima, una precisione nell'andare incontro a quello che vuoi dire [...]. Adesso mi sono assuefatto alla faccenda del computer, cancella-taglia-incolla e tutto, e la prima versione di quello che sto scrivendo, la prima versione vuol dire proprio le prime frasi [...] sono solo come una specie di presa di posizione sul terreno, e di qua ci sto io, qua ci va la cucina e ci metti un cappello, poi metti un paio di scarpe sfonde e dici qua invece ci va il tinello… però la casa la costruisci in un altro modo, mentre prima cominciavi a costruirti la cucina, subito[140].

[138] Intervista a Valerio Magrelli per la rassegna *Parole al Centro* del Centro Manoscritti di Pavia, 28 marzo 2022, con Valerio Magrelli e Pietro Benzoni, e un'introduzione di Giuseppe Antonelli. La registrazione dell'incontro è disponibile sul canale YouTube dell'Università di Pavia, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=sEX1Sd6Ov1I> (12/22).

[139] Intervista a Valerio Magrelli, 28 marzo 2022, cit. Il libro cui Magrelli fa riferimento è di G. van Straten, *Storie di libri perduti*, Laterza, Roma 2016.

[140] Intervista a Sandro Veronesi per la rassegna *Parole al Centro* del Centro Manoscritti di Pavia, 16 marzo 2021, con Sandro Veronesi e Giuseppe Antonelli, e un'introduzione di Gianfranca Lavezzi. La registrazione è disponibile sul canale YouTube di IDCD Eventi, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=5AnPl76yNMA> (12/22). In quell'intervista l'auto-

A fronte di un lungo percorso avviato da PAD nel 2009, si può immaginare ancora molta strada davanti, sia in termini di lavoro sulle infrastrutture e sulla gestione dei fondi, sia nell'ambito della ricerca filologico-critica e dello sviluppo di attività didattiche connesse. Come ha ricordato Paul Weston nel 2017,

> da un lato gli standard e le buone pratiche offerte dal panorama delle realizzazioni esistenti non sembrano sufficientemente consolidate, dall'altro lato alcune questioni, quelle giuridiche in particolare, sono state sollevate troppo di recente per aver prodotto interpretazioni univocamente accettate[141].

Ogni archivio acquisito in questi anni ha rappresentato un caso a sé: la conformazione dei fondi varia molto in base ai dispositivi utilizzati dall'autore e al suo grado di confidenza con i mezzi tecnologici, ai sistemi operativi e ai software con cui sono stati elaborati i dati; dipende anche, ovviamente, dal metodo di lavoro e dall'organizzazione complessiva dei materiali, e nel contempo dalle modalità di acquisizione dei fondi, non esenti da problemi tecnici e da una quota, anche fisiologica, di informazioni perse sul contesto di provenienza. Il percorso verso la definizione di modelli e standard è insomma ancora all'inizio, e non è ormai più differibile una riflessione all'interno della comunità scientifica per individuare delle buone pratiche e superare quelle criticità che rendono, almeno per ora, la gestione di questi archivi critica e troppo spesso lasciata alla buona volontà di poche persone.

In *Ombre dal fondo*, da cui ha preso le mosse questo attraversamento, Maria Corti immaginava che una catastrofe naturale, un'alluvione, si potesse abbattere sul Centro Manoscritti, minacciando la sopravvivenza delle carte degli scrittori. Cosa fare, scriveva Corti, in caso di una «fine apocalittica» nel «futuro dei futuri»? La soluzione simbolica si ispirava al *Beowulf*, con una cerimonia in onore degli scrittori, lasciando andare le carte su un'imbarcazione nel Ticino:

> Qualora nel futuro dei futuri una apocalittica Fine piombasse sul Fondo, si dovrebbe eseguire in onore delle ombre un preciso cerimoniale alla Beowulf del tempo in cui la pianura padana era coperta di foreste giganti: trasportare i contenitori sulle rive del Ticino e caricarli dentro un'imbarcazione, come nel *Beowulf* le spoglie del re Scyld, coperte di oro e gioielli, furono distese su un naviglio e affidate ai suoi fedeli alle acque del mare[142].

re ha raccontato anche un aneddoto sull'edizione 2020 dello Strega, che vinse con *Il colibrì* (La nave di Teseo 2019), riferendo che Gian Arturo Ferrari, in finale con il *Ragazzo italiano* (Feltrinelli 2020), avrebbe raccontato di aver scritto il suo romanzo con il telefonino («ha detto che si è trovato benissimo»). Così racconta lo stesso Gian Arturo Ferrari in un'intervista a Cristiano De Majo: «un po' è colpa anche di questo aggeggio [prende in mano lo smartphone, nda] che mi ha fatto venire voglia di scrivere, scrivere tutto qui, in qualsiasi momento, a casa, in tram… il telefono mi ha fatto venire la voglia di scrivere, il computer e la macchina mi hanno irrigidito sempre invece», C. De Majo, *Gian Arturo Ferrari, l'esordiente*, «Rivista Studio», 42, 24 febbraio 2020. Di Veronesi cfr. anche il suo intervento *L'inconscio dei computer*, «Corriere della Sera», 11 febbraio 2001, poi in Id., *Superalbo. Le storie complete*, Bompiani, Milano 2002.

141 Corti, *Ombre dal fondo*, cit., p. 149.

142 *Ibidem*.

Torna alla mente questo passo di Corti pensando alla tempesta digitale degli ultimi decenni. Ma accanto alle tante problematiche esposte va rilevata e accolta positivamente, anche alla luce di quanto abbiamo osservato per PAD e per altri progetti, la crescente attenzione sui temi della conservazione a lungo termine di archivi letterari nati digitalmente, sia da parte degli autori, sempre più consapevoli della complessità e fragilità del loro lavoro digitale, sia da parte di singole istituzioni e di coloro che tentano di mettere in rete esperienze e pratiche, anche condividendo gli errori commessi, che ci insegnano a correggere rotte e prospettive per il domani. Un segno, forse, che il «futuro dei futuri» è ancora lontano.

CAPITOLO 3

Un attraversamento critico: l'archivio di Francesco Pecoraro

3.1 «Io nasco come scrittore digitale»

Francesco Pecoraro (Roma, 1945) esordisce sessantenne, dopo anni di scrittura sul web, con la raccolta di racconti *Dove credi di andare* (Mondadori 2007), cui seguono le prose di *Questa e altre preistorie* (Le Lettere 2008) e le poesie di *Primordio vertebrale* (Ponte Sisto 2012). È del 2013 il romanzo *La vita in tempo di pace*, con cui l'autore avvia il sodalizio con l'editor Vincenzo Ostuni e con la casa editrice Ponte alle Grazie, che nel 2014 pubblica in ebook il suo racconto lungo *Tecnica Mista*, nel 2019 il romanzo *Lo stradone*, nel 2022 la silloge *Camere e stanze* (che raccoglie con varianti i racconti di *Dove credi di andare*, insieme a *Tecnica mista*, a pezzi apparsi in varie sedi e ad alcuni inediti); per lo stesso editore è prevista a inizio 2023 l'uscita del terzo romanzo, *Solo vera è l'estate*. Risale invece al 2021 il poemetto *Nodulo*, uscito per Tic Edizioni[1].

Pecoraro inizia a scrivere poesie già negli anni Ottanta, e un numero consistente di componimenti inediti, come si vedrà oltre, è conservato in formato digitale all'interno del suo archivio. Il fondo include anche un romanzo del 1993 mai pubblicato, suddiviso in cinque capitoli, con file nominati «DYA» in riferimento a Diafani (un villaggio a nord dell'isola di Karpathos, nel Dodecane-

[1] Un profilo di Pecoraro si legge nell'antologia a cura di Andrea Cortellessa, con prefazione di Walter Pedullà, *Narratori degli anni Zero*, «L'illuminista», 31-32-33, Ponte Sisto, 2011, pp. 586-610, edizione ampliata in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, L'Orma, Roma 2014, pp. 674-700.

Emmanuela Carbé, University of Siena, Italy, emmanuela.carbe@unisi.it, 0000-0003-4347-011X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

so): da questo testo saranno derivati, negli anni successivi, nuclei del racconto *Camere e stanze*, di *Questa e altre preistorie*, e della *Vita in tempo di pace*[2]. Dopo esperienze accademiche (come assistente volontario di Composizione Architettonica all'Università La Sapienza) e di lavoro professionale, dal 1980 al 2010 Pecoraro è architetto e urbanista presso il Comune di Roma[3]. La sua formazione è ben presente nell'opera narrativa, spesso tesa a riflessioni sulla forma urbana, sull'abitare e sullo spazio[4], ma i due mestieri corrispondono a due diversi

[2] Così infatti Pecoraro nel corso di un'intervista del 2007: «ho cominciato a scrivere nel 2003. Durante gli anni Ottanta ho composto solo poesie, attorno al 1990 un libro autoreferenziale mai pubblicato e prima di allora qualche saggio su riviste di architettura», F. Krauspenhaar, *"Dove credi di andare"... sei sul viale del tramonto*, «Liberazione», 8 aprile 2007. Nel 2014 l'autore fornisce più ragguagli in merito: «ho iniziato a scrivere negli anni Ottanta, essenzialmente versi. Da un certo momento in poi, all'inizio degli anni Novanta ho cominciato a produrre prosa. Assieme a molto materiale sparso, scrissi un piccolo libro, mai pubblicato, di riflessioni sull'Isola, di cui alcuni spunti mi sono poi serviti per i capitoli *Sofrano* e *Il senso del mare* della *Vita in tempo di pace*». Cfr. C. Panichi, *Una lotta sottile di tutti contro tutti. Intervista a Francesco Pecoraro*, «Le parole e le cose», 7 maggio 2014, <https://www.leparoleelecose.it/?p=14909> (12/22).

[3] Si cita ancora dall'intervista a Pecoraro di Panichi menzionata nella nota precedente: «dal 1980 lavoravo in un ufficio pubblico come architetto e urbanista. Qualche anno fa ebbi un contrasto con persone che in quel momento e in quell'ambito erano più forti di me, cosa che comportò per un certo periodo la mia completa esclusione da qualsiasi attività [...]. Fui collocato in un ufficio isolato [...]. In questo tempo vuoto ho cominciato a scrivere, a dare forma a una serie di cose su cui stavo riflettendo».

[4] Così Pecoraro in un'intervista del 2019 sullo *Stradone*: «In realtà non faccio più l'architetto da dieci anni. Ho smesso quando ho cominciato a pubblicare i racconti "Dove credi di andare" nel 2007. Tanto che ho preso tutti i libri e le riviste di architettura e li ho portati in cantina. Ho cercato, potrei dire, di liberarmi un po' della formazione architettonica, che è stata molto importante per me. Tanto che quello sguardo, quel tipo di approccio alle cose, è rimasto. Non so dire se sia un vantaggio o uno svantaggio. Certo è che il mio modo di osservare la realtà passa da lì». A. Mezzena Lona, *Francesco Pecoraro: "Il mio sguardo di architetto sulla Città di Dio"*, «Arcanestorie.it», 3 settembre 2019, <http://www.arcanestorie.it/2019/09/03/francesco-pecoraro-il-mio-sguardo-di-architetto-sulla-citta-di-dio> (12/22). Sul tema dello spazio nella narrativa di Pecoraro, molto indagato dalla critica: L. Bianchi, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro. Lo spazio come scontro di natura e cultura*, in N. Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 177-194; E. Carbé, *«Ponte e porta»: spazi di transito nella narrativa di Francesco Pecoraro*, in S. Sgavicchia, M. Tortora (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*. Atti del XVII Convegno internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, tomo II, Edizioni ETS, Pisa 2017, pp. 563-570; P. Pellini, *Nuove scritture geografiche: una forma di conoscenza letteraria?*, in G. Iotti (a cura di), *Raccontare e conoscere. Paradigmi del sapere nelle forme narrative*, Pacini editore, Pisa 2019, pp. 229-256 [248-252]; M. Manganelli, *«La natura è di destra»: Pecoraro*, e G. Ghersi, *«Non più natura, non più artificio». Sullo* Stradone *di Francesco Pecoraro*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 24, novembre/dicembre 2021, pp. 296-298 e 299-305 <https://rivistaulisse.wordpress.com/2021/12/30/lulisse-24-riscrivere-la-natura-attraversare-il-paesaggio/> (12/22). Per il nesso letteratura ed ecologia si veda l'intervento di L. del Castillo, *Une hypothèse de sens: le changement climatique dans la littérature italienne des années Zéro* (*Francesco Pecoraro, Tommaso Pincio, Laura Pugno et Paolo Zanotti*), «TRANS-», 24, 2019, <10.4000/trans.2390>.

modi di lavorare. L'attività di architetto, riferisce Pecoraro in un'intervista del 2014, era caratterizzata perlopiù dall'uso di strumenti e supporti tradizionali:

> Nella disciplina cui precedentemente mi dedicavo anima e corpo ero in tutto e per tutto un uomo del Novecento: carta e matita, carta e penna, carta e china, carta stampata, carta da riempire lentamente di linee e simboli, colori, tratteggi, cifre parole indicazioni. Carta su cui rappresentare ciò che si voleva, si sperava, sarebbe un giorno esistito in forma di materia abitabile, conformata e tridimensionale: in pratica edifici[5].

Dalla seconda metà degli anni Ottanta in poi, all'esperienza su carta si contrappone quella dei sistemi CAD[6], e della videoscrittura, che contraddistingue quasi integralmente il suo percorso di scrittore. In un'intervista del 2018, Pecoraro ricorda il passaggio dalla macchina da scrivere al computer, anche con la digitalizzazione di materiali cartacei:

> Io nasco come scrittore digitale, comincio a scrivere in maniera estesa con il computer, quindi non saprei nemmeno tracciare una linea di demarcazione precisa, netta, tra prima e dopo. Certo prima avevo composto dei testi saggistici, dei brevi testi eccetera con la macchina da scrivere, e mi ero reso conto che la macchina da scrivere appunto richiede un tipo di impegno di cui il computer in qualche maniera ti libera, e ti toglie dalla soggezione del definitivo, [....] che era probabilmente quella che mi teneva lontano dalla scrittura. [...] Nel momento in cui mi sono reso conto che potevo comporre dei testi, che questi testi sarebbero stati non solo facili da comporre, non solo non si faceva rumore, e quindi si poteva scrivere, che ne so, la mattina presto, ma erano infinitamente modificabili, da quel momento in poi ho cominciato a esercitarmi nella scrittura, prima copiando le cose che avevo scritto a mano e poi cominciando a scrivere direttamente, ma è stato un processo molto lungo, che è durato una decina d'anni, prima che io cominciassi a usare il computer effettivamente per scrivere dei testi con intenzioni letterarie[7].

[5] F. Pecoraro, *In quanto scrittore sono un prodotto (e una vittima) del web... E ora devo difendermi*, «IlLibraio.it», 13 novembre 2014, <https://www.illibraio.it/news/dautore/pecoraro-in-quanto-scrittore-sono-un-prodotto-e-una-vittima-del-web-e-ora-devo-difendermi-8209/> (12/22).

[6] Cfr. cap. 1, p. 28 nota 47. Sono infatti numerosi, tra i floppy disk di Pecoraro salvati da PAD (cfr. cap. 2, pag. 86 nota 77), i file prodotti con il software per il disegno tecnico AutoCAD, la cui prima versione fu pubblicata nel 1982.

[7] Intervista a Francesco Pecoraro a cura di Andrea Taccani (UCampus, Università di Pavia), in occasione dell'incontro *Scusi, lei lo scriverebbe un romanzo con il computer?*, *Tempo di libri*, Milano, 12 marzo 2018, <https://youtu.be/4njN3wwXPG0> (12/22). Così Pecoraro a Giacomo Raccis: «Come scrittore nasco con il primo computer cui ebbi accesso nell'85, che mi permise di buttare giù testi tecnicamente non impegnativi – ho una pessima calligrafia e scrivo male a macchina –, infinitamente cancellabili, rivedibili e correggibili, un po' come le (false) partite a scacchi che facevo contro un programma rudimentale che mi batteva molto spesso, ma mi consentiva di ritornare sui miei passi e di cambiare mossa ogni volta che si rivelava sbagliata. Come accadeva con la progettazione architettonica, il com-

Il secondo passaggio è la scrittura sul web, in particolare l'inizio dell'esplorazione di chat e forum letterari, e successivamente, nel 2005, l'apertura di un blog personale:

> Il vero esercizio di scrittura l'ho fatto con la rete, partecipando alle chat e ai forum letterari della rete, dove sono andato perché avevo questo tipo di interesse nascosto dentro di me. [...] effettivamente la palestra principale è stata la rete e anche la grandissima ammirazione che ho avuto per alcuni miei contatti che erano capaci di avere un'intelligenza fulminea, di trasformarla in parole in maniera assolutamente immediata, mi divertiva molto, come pure mi piaceva discutere [...]. Questo esercizio di parole [...] poi si è trasformato in un blog, blog che a sua volta è diventato un libro ma soltanto successivamente[8].

Un riferimento più preciso alla prima fase di scritture online riconduce a un forum e una chat accessibili negli anni a cavallo del 2000 sul sito della scuola di scrittura Holden, fondata nel 1994 a Torino e già dal 1998 dotata di un sito web. Diversi utenti non iscritti ai corsi della scuola, tra cui Pecoraro, accedevano al sito pubblicando e commentando testi. Con la chiusura di chat e forum, molti migrarono su altre piattaforme e qualcuno aprì blog personali[9]. Pecoraro, che in Holden usava vari nickname (Tash, Tashtego, Silver, Silverback), fondò nel 2005 il suo blog personale intitolato «Tash-blog», pubblicato sulla piattaforma italiana Splinder[10]. L'esordio è un dittico di post del 17 febbraio 2005, con due pezzi

puter agiva sia sulla concezione che sulla stesura: la liquidità tecnica della scrittura aveva un effetto retroattivo sui contenuti del *textus*, del tessuto di parole che consentiva di imbastire», G. Raccis, *Fuori dagli schemi 12. Francesco Pecoraro*, «La Balena Bianca», 21 giugno 2021, <https://www.labalenabianca.com/2021/06/21/fuori-dagli-schemi-12-francesco-pecoraro/> (12/22). Cfr. anche, sul passaggio alla videoscrittura, l'intervista di Panichi: «per quanto mi riguarda, il mezzo tecnico è stato decisivo: sia il computer che il web hanno rappresentato un passo importante rispetto alla macchina da scrivere: con questa incidi lettera per lettera, con il computer è come scrivere sull'acqua, cancelli, rifai, sposti, sperimenti, butti. Vista la sua resa stilistica mi stupisce che David Foster Wallace scrivesse a penna», Panichi, *Una lotta sottile di tutti contro tutti*, cit. (ma su DFW cfr. qui cap. 1, p. 35-36).

8 Intervista a Francesco Pecoraro a cura di Andrea Taccani, cfr. *supra*, nota 7. Cfr. anche l'intervista di Raccis: «stesso effetto, ma più potente, si verificò, almeno per me, con la connettività in rete e il suo progressivo – all'epoca interessantissimo, adesso meno – espandersi usando principalmente la parola. Non occorreva pubblicare, si poteva scrivere ed essere subito letti e commentati. L'opera, intesa come oggetto fisico contenente a sua volta un oggetto mentale fatto e finito, sembrava morta, cancellata nel flusso. Era bello immettersi nella corrente, lasciarsi trascinare dalla connettività e allo stesso tempo introdurvi e riceverne dati e contenuti», G. Raccis, *Fuori dagli schemi 12. Francesco Pecoraro*, cit.

9 Tra questi Gino Tasca, che nel 2005 aprì un blog di scritture all'indirizzo <http://lordchandos.splinder.com> (oggi rintracciabile solo tramite la Wayback Machine di Internet Archive). Due suoi romanzi inediti, che l'autore inviò a tante case editrici senza trovare una collocazione, furono pubblicati dopo la sua morte prematura: *Isaia Greco*, Pendragon, Bologna 2006, e *L'inatteso*, Mobydick, Faenza 2008.

10 Il sito web originale, non più disponibile ma salvato e oggi consultabile nell'archivio di PAD, era intitolato «Tash-blog» e si trovava all'indirizzo <tashtego.splinder.com>, salvato a più riprese dalla Wayback Machine di Internet Archive fino al 30 ottobre 2012. Con l'annuncio

intitolati rispettivamente *Senza l'emozzione non passa la nozzione* e *Narrazione-emozione-nozione (due)*: si tratta di riflessioni a partire dal volume di Eviatar Zerubavel, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, di cui era appena uscita la traduzione italiana per il Mulino («inizio questo blog da un punto qualsiasi del mio intrico mentale»), e di considerazioni sul *Partigiano Johnny* di Fenoglio, considerato un esempio di «Grande Scrittura» («non uso la parola Letteratura perché non mi piace, sa di Liceo Classico e di Facoltà di Lettere. Qui, in questo modesto blog, si aborre sia l'uno che l'altra»)[11]. Il blog è un vero e proprio diario con appunti di ogni tipo, riguardanti letture in corso, film, analisi politiche, ma anche scritture narrative e componimenti poetici, fotografie e scansioni dei propri disegni. L'autore pubblica con una certa regolarità fino al 2010, con un drastico diradamento di post nel 2011, coincidente, come vedremo, a un'intensa fase di scrittura del romanzo *La vita in tempo di pace*[12]. Le pagine del blog rappresentano dunque uno straordinario tavolo di lavoro aperto al pubblico, in cui si rintracciano sinopie di tutta l'opera di Pecoraro[13].

Stando alle dichiarazioni dell'autore, risale alla seconda metà del 2005 il coinvolgimento in «Nazione Indiana», coincidente con il periodo in cui una parte della redazione lasciò il progetto fondando «Il primo amore» (così infatti ricorda Pecoraro: «approdai più o meno al tempo della Scissione [...], facevo discussioni accalorate e polemiche e anche qualche post»)[14]. Risale invece al 2009 l'iscrizione alla piattaforma Facebook, dove Pecoraro non usa più pseudonimi e come molti altri utenti ricongiunge la propria identità virtuale a quella reale:

della chiusura di Splinder, nell'estate 2012 il blog fu spostato con il titolo «Tashtego» nella piattaforma Blogspot, dove è tuttora consultabile all'indirizzo <http://tash-tego.blogspot.it> (12/22). Risale invece al 2021 un nuovo blog su piattaforma Wordpress, intitolato «TASH-BLOG 2.0», che contiene interventi dei soli mesi di gennaio e febbraio di quell'anno, <https://tashtegoblog.wordpress.com> (12/22).

11 F. Pecoraro, *Senza l'emozzione non passa la nozzione*, «Tash-blog», 17 febbraio 2005, ora in <http://tash-tego.blogspot.com/2005/02/senza-lemozzione-non-passa-la-nozzione.html> (12/22), e Id., *Narrazione-emozione-nozione (due)*, «Tash-blog», 17 febbraio 2005, ora in <http://tash-tego.blogspot.com/2005/02/narrazione-emozione-nozione-due.html> (12/22).

12 Così infatti scrive Pecoraro il 28 marzo 2011, in un post intitolato *Ancora per qualche mese*: «questo blog sarà sotto-alimentato di post. Ho bisogno di ogni parola che mi viene in mente per un lavoro che sto facendo e che sembra durare a lungo... Me ne scuso con chi ancora capita qui», <http://tash-tego.blogspot.com/2011/03/ancora-per-qualche-mese.html> (12/22). L'ultimo post del blog risale al 9 novembre 2011.

13 Sul passaggio dallo spazio mediale del web al volume, cfr. I. Piazza, *Forme ibride (web/volume) e i paradigmi della modernità: il caso Pecoraro*, «Griseldaonine», 19, 1, 2020, pp. 108-117, <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/10451>.

14 A. Lombardi, *Scrittori e Facebook/1. Francesco Pecoraro*, «Le parole e le cose», 8 febbraio 2016, <https://www.leparoleelecose.it/?p=21973> (12/22). Negli anni successivi Pecoraro ha collaborato sporadicamente con altre riviste letterarie online, come «Le parole e le cose» e «Doppiozero». È recentemente entrato tra le firme della nuova rivista online «Snaporaz», diretta da Filippo D'Angelo e Gianluigi Simonetti, <https://www.snaporaz.online> (12/22).

> decisi di abbandonare *Tashtego* per il mio vero nome, forse perché nel 2007 avevo pubblicato *Dove credi di andare* e mi sembrava stupido nascondersi dietro uno pseudonimo. Del resto su Facebook l'abbandono del nickname fu un fenomeno di massa, un vero e proprio salto di qualità: da gioco, il social diventava un ampio e abbastanza aperto strumento di comunicazione. Per la prima volta si metteva faccia e nome e cognome. C'è ancora qualcuno che usa pseudonimi, ma è una minoranza[15].

Anche Facebook diventa un nuovo spazio di narrazione per Pecoraro. Ma contrariamente al blog, pure aperto ai commenti almeno fino a un certo periodo, l'autore interpretò la popolare piattaforma come un luogo in cui si poteva produrre scrittura 'per reazione', con esiti collettivi anche interessanti. Paradossalmente, proprio la settimana successiva alla sospensione dell'account Facebook, Pecoraro parlò di questi temi nel corso di un seminario a Pavia del marzo 2016, spiegando le ragioni del suo allontanamento dalle attività sul web:

> Io mi sono reso conto da un certo momento in poi, per questo sono uscito dal web, io sto qui a parlare di web dopo essere uscito da circa una settimana, e speriamo di resistere, [...] che tutto quello che io avevo da dire, che ho da dire, se ho ancora qualcosa da dire, io lo sto mettendo in rete nel momento in cui mi viene in mente, perché mi sono abituato a essere letto immediatamente, quindi la letteratura, chiamiamola così tra moltissime virgolette – io preferisco il termine scrittura – è una scrittura a lettura immediata, che è molto diversa, ed è una cosa abbastanza nuova direi, totalmente nuova rispetto al passato, è una forma probabilmente letteraria, ed è una forma letteraria interattiva[16].

[15] *Ibidem*. E ancora, nella stessa intervista: «Facebook produce questa letteratura *quantica, polifonica, istantanea e destrutturata*. E soprattutto *involontaria*, anche se di solito prodotta da gente che nella vita fa un mestiere direttamente/indirettamente legato allo scrivere. La qualità è tanto più alta quanto più è priva di finalità estetiche», *ibidem*. Sulla riappropriazione dei nomi propri dopo l'uso di *alias*, che per molti anni sono stati impiegati massicciamente dagli utenti della rete, si cita solo come suggestione un passo di *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni, che sulla scorta di Jean-Pierre Vernant scrive: «Nella cultura greca arcaica la contraddizione fra vita biologica e sopravvivenza simbolica era espressa dal conflitto fra le parti che formano l'identità dell'uomo: il corpo e il nome proprio. Il primo appartiene all'ordine della natura, il secondo all'ordine della cultura: gli animali posseggono un corpo ma non hanno un nome, mentre non esiste un uomo senza nome, come Alcinoo dice a Odisseo. Corpi propri e nomi propri sottostanno a un destino equivalente: i primi perdono i loro tratti specifici dopo la morte; i secondi possono annullarsi nell'universalità dei nomi comuni, come accade nella similitudine delle foglie, dove non si parla di un singolo uomo, ma degli uomini in generale» (Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 36).

[16] E ancora, su Facebook: «è stato un luogo dove io produco scrittura e dove gli altri producono scrittura e spesso la producono in reazione alla mia o io produco la mia in reazione alla loro. Io ricordo delle piccole stringhe, degli scambi molto belli, fulminei, per esempio nella bacheca di Mirko [Volpi] su Facebook, che erano piccoli brani lucenti di letteratura collettiva fatta di tre o quattro persone che riprendono dei testi, dei temi, con poche parole, producendo una forma sottile di emozione», *Letteratura e web*, con Francesco Pecoraro, Gilda Policastro, Clelia Martignoni ed Emmanuela Carbé, Università di Pavia, 31 marzo 2016, <https://youtu.be/uMcrAnuJNx0> (12/22). Pecoraro parlò di Facebook anche in un inter-

Il graduale abbandono delle attività su Facebook rientra in una tendenza generale di quel periodo, e come molti altri utenti, spesso inclini a migrazioni da una piattaforma all'altra, nel 2014 Pecoraro si iscrisse a Instagram. Qui iniziò a raccogliere e pubblicare foto legate al quotidiano, catturando frammenti di Roma ma anche di altri luoghi, assieme a immagini di animali morti sui banchi di supermercati e mercati, nonché frequenti scansioni di suoi disegni e opere grafiche (tra questi, un'interessante serie di disegni a pastello in piccolo formato, tracciati sulla parte interna di pacchetti di *chewing gum* aperti e appiattiti). Sull'esperienza di Instagram lo interrogò Maria Teresa Carbone nel 2016, per un'inchiesta su «Le parole e le cose»:

> Ero uscito da Facebook perché mi piaceva troppo e l'impegno che mi richiedeva stava succhiando le energie che mi servono per il mio lavoro di scrivente. Con le foto sarebbe stato diverso: avrei avuto un'esistenza digitale, ma molto meno impegnativa e soprattutto priva di parole. Sarebbe stato un po' come scambiarsi figurine: ne avevo da parte migliaia e continuavo a scattarne. [...] Temo i social e la rete perché stanno rapidamente segnando le nostre menti e lo stanno facendo in una direzione imprevedibile. Ma non posso fare a meno di starci, perché mi attraggono in modo irresistibile e perché starne fuori non aiuta certamente a capirli meglio. Mi accorgo che *capirli* è termine improprio: la rete è incomprensibile, i social sono per ora inconoscibili, ciascuno di noi ha cognizione solo di una piccolissima porzione tribal-amicale, una capsula culturalmente omogenea creata dall'algoritmo per farci sentire a nostro agio e darci modo di confermare ogni giorno le nostre convinzioni o di farle derivare impercettibilmente[17].

Anni dopo, ancora grazie all'iniziativa di Carbone, Pecoraro tornò a riflettere sulla sua presenza in Instagram e più in generale sul rapporto tra fotografia e scrittura:

> Le immagini mi sono servite per scrivere solo in funzione di appunti e in alcuni casi sono finite direttamente nei miei (pochi) libri. Ma in generale si tratta di due esperienze nettamente distinte, anche se a compierle è la stessa persona, quindi fatalmente possono presentare tratti di somiglianza transdisciplinare. Ma quali siano non so dirlo. In generale gli iconotesti, ammesso che abbia capito di cosa si tratta, non mi interessano[18].

vento dell'anno precedente, *"Tu chiamale se vuoi emoji": dentro la nuova (discussa) tendenza sui social*, «IlLibraio.it», 10 novembre 2015, <https://www.illibraio.it/news/dautore/tu-chiamale-se-vuoi-emoji-social-263813> (12/22). L'autore sospese il proprio profilo in più occasioni, cancellandolo completamente nel 2021; più sporadica la sua presenza e pochi gli interventi in seguito a una recente reiscrizione. Da agosto 2022 il profilo risulta nuovamente sospeso, e i materiali prodotti in precedenza non sono stati salvati con operazioni di *backup*.

17 M.T. Carbone, *Perché sono su Instagram /1. Francesco Pecoraro*, «Le parole e le cose», 15 febbraio 2016, <https://www.leparoleelecose.it/?p=31117> (12/22).

18 F. Pecoraro, *Tanti più* like *prende uno scatto, quanto più non andava fatto*, in M.T. Carbone (a cura di), *Che ci faccio qui? Scrittrici e scrittori nell'era della postfotografia*, Italo Svevo, Trieste-Roma 2022, p. 171.

Dal 2016 Pecoraro è iscritto anche Twitter, usato soprattutto come deposito di brevissimi pensieri estemporanei, forse meno meditati rispetto ai primi post di Facebook, e legati perlopiù all'attualità e alle notizie del giorno.

La presenza dell'autore sul web parte dunque da lontano e lo spinge a sperimentazioni di vario tipo, che possono essere considerate come scritture autonome ma anche come fasi genetiche dei romanzi e delle raccolte di racconti. Durante il seminario pavese del 2016, Pecoraro aveva paragonato l'opera letteraria a un'architettura da costruire seguendo la triade vitruviana[19]; in quell'occasione evidenziò ancora una volta che il nucleo più significativo del suo lavoro partiva dal web, e che i volumi sono l'esito di un atto di ricomposizione del grande magma di scritture online, in un secondo momento ricondotte alla forma tradizionale del libro:

> Io non riesco a buttare, [...] penso che non esista per quanto mi riguarda una versione definitiva di ciò che scrivo. È probabile che magari qualcuna delle versioni precedenti sia migliore, o perlomeno sia più interessante per certe persone [...]. Io tutte le volte che penso a qualcosa di letterario penso a un tempio dorico [...], inteso come appunto qualcosa che ha una sua ragione d'essere, una sua forma conchiusa, e si ponga anche come risposta allo stato dell'arte in quel momento. In qualche modo in letteratura, adesso non voglio fare l'architetto ma un po' lo faccio, si può trasporre la triade vitruviana, nel senso della *firmitas*, cioè la solidità del costrutto, l'*utilitas*, cioè il fatto che questa cosa abbia dei contenuti e che sia in qualche maniera interessante, [...], e la *venustas*, cioè lo stile, [...] cioè la bellezza che in architettura è una cosa assolutamente astratta [...]. Io credo che l'opera sia un momento di un lavoro più complessivo [...], di cui io non sono il perimetro ma che deborda oltre me, non soltanto con le polemiche o con le litigate che posso farmi in rete, ma con una serie di scritti, di materiali che vengono prodotti, quasi vomitati all'interno del web. Soprattutto per quanto riguarda il blog, i miei libri precedenti tranne il primo sono stati tutti anticipati da elaborazioni più o meno in rete, [...] riflessioni che poi sono state riprese in maniera anche inconscia, [...] una cosa che ho scritto su un libro magari l'avevo già scritta in un'altra forma, più volte magari, in altri luoghi. Molte di queste cose le ho perse, non so dove siano, sono state cancellate, eccetera, però diciamo le radici strutturali ma anche tematiche, ma anche di stile, eccetera, sono all'interno diciamo della rete, dopodiché il lavoro che io ho fatto, è stato [...] ritrovare i materiali che avevo messo in rete e che possedevo, [...] di riportarli a casa e di ricomporli, costruendo gli elementi mancanti che servivano alla struttura complessiva[20].

Alla luce di queste riflessioni, nelle pagine che seguono si tenterà un attraversamento critico delle prime tre opere (*Dove credi di andare*, *Questa e altre*

[19] Sul tema cfr. Pecoraro, *L'etica western*, in *Questa e altre preistorie*, cit., pp. 129-132. L'autore ne parla anche nel quarto capitolo del romanzo inedito su Diafani, a proposito delle baie di Alimunda e Palatia dell'isola di Saria, a nord di Karpathos.

[20] Cfr. il seminario già menzionato *Letteratura e web*, con Francesco Pecoraro e Gilda Policastro, Università di Pavia, 31 marzo 2016, cit.

preistorie, e *La vita in tempo di pace*), supportato da un primo scrutinio dei materiali conservati a Pavia.

3.2 Descrizione dell'archivio

Come si è anticipato nel precedente capitolo, un archivio digitale di Pecoraro, che si compone di oltre 43 mila file, è stato acquisito nel marzo 2015 dall'Università di Pavia, ed è ancora oggi in fase di ordinamento. Nel corso dell'intervista a *Tempo di libri* del 2018, Pecoraro descriveva così l'archivio affidato a PAD:

> Una donazione come la mia ha tantissimo materiale, perché il mio metodo di lavoro è di salvare – era perlomeno prima, adesso un po' di meno – [...] tutte le varianti con numeri progressivi, e di salvare le directory con i file collaterali, con i file precedenti, con tutte le elaborazioni [...]. Cosa ho donato? [...] in pratica ho preso questo sacco dove dentro c'era tutto, mi sono reso conto che sono rimasti fuori parecchi file, [...] ho donato tutto il lavoro sul blog che era stato salvato, [...] lì c'era un sacco di materiale che poi ho anche riutilizzato per un libro, più tutto quello che era in più rispetto al libro e che probabilmente magari riutilizzerò [...], tantissimi file di racconti, spunti, diari[21].

Quello di Pecoraro è in effetti un archivio molto complesso, anche perché ha una conformazione basata su una continua duplicazione di file e di cartelle in diverse directory, con interpolazioni a volte anche minime di singoli file. Alcuni documenti sono segretati secondo le indicazioni dell'autore: si tratta di una serie di e-mail salvate in formato DOC, i cui file non sono di semplice individuazione, perché talvolta salvati con *filename* generici; sono anche presenti molti file non generati dall'autore, che sono stati momentaneamente ricondotti, all'interno dell'applicativo PADExplorer, alla categoria di documenti sensibili. Infine, sono inclusi dei documenti strettamente privati, che l'autore con tutta probabilità non aveva intenzione di conferire, e su cui dovrà essere applicato, a conclusione dell'ordinamento del fondo, un embargo se non una totale eliminazione in concerto con l'autore. Per tutte queste criticità, l'archivio è oggi consultabile solo per aree e non integralmente, in quanto ancora soggetto a verifiche sui casi più critici.

Il fondo include 6.535 directory e 43.686 file provenienti dall'account Dropbox dell'autore e da un suo hard disk esterno, nominato «LACIE». Tentiamo qui la sola descrizione delle directory di primo livello, spingendoci per alcuni casi circoscritti e di particolare rilievo ad alcune directory di secondo livello.

3.2.1 Dropbox

La parte di archivio proveniente dall'account Dropbox di Pecoraro include 9176 elementi, con primo livello contenente 150 file e 14 directory.

[21] Intervista a Francesco Pecoraro a cura di Andrea Taccani, cit.

File
Al primo livello sono aggregati 150 file, di cui 134 documenti in formato DOC e DOCX, alcuni presenti in copia all'interno delle sottodirectory. Si tratta di appunti, poesie inedite, interviste, interventi pubblicati su rivista, stesure di racconti (ad esempio *Tecnica mista*, e tre stesure del racconto *Il bove*, pubblicato in volume nella raccolta *Camere e stanze*); si segnalano alcune stesure della *Vita in tempo di pace* e due file con nuclei narrativi del romanzo *Lo stradone* (qui con il titolo provvisorio *Ristagno*). È presente un file ZIP, contenente 242 file (si tratta del salvataggio dei floppy disk eseguito da PAD)[22]. Si riscontrano in formato PDF le bozze del racconto *La città indiscussa* («Nuovi Argomenti», 68, ottobre-dicembre 2014), e i PDF editoriali della *Vita in tempo di pace* e di *Tecnica mista*.

Cartelle
1. «GENERALE POESIE»: 243 elementi, con al primo livello 52 file in formato DOC con varie stesure di poesie, e 6 cartelle: «LIBRO DI POESIE», «VERSI», «VERSI SCELTI_1», «VERSI_2», «NUOVI_VERSI_2», «MONTE CIOCCI». Le cartelle e i file sono in parte riferibili alla raccolta poetica *Primordio vertebrale*, in particolare la cartella «LIBRO DI POESIE», che tra i numerosi file contiene prime stesure con il titolo provvisorio *Madre acqua* e cartelle relative a singole sezioni del volume; sono presenti PDF con le bozze editoriali a vari stadi, nonché una bozza di stampa della copertina. Le altre cartelle includono una grande quantità di poesie inedite; la cartella «VERSI_2» raccoglie un progetto di libro mai pubblicato, antecedente a *Primordio vertebrale*, intitolato provvisoriamente *Poems*, con sei stesure che vanno da *Poems00.doc* fino a *Poems05.doc* (le poesie, stando alle indicazioni dell'autore contenute nella prima pagina del file, vanno dal 1982 al 1997). Altri tentativi di aggregazione in raccolte si individuano in bozze riferibili ai titoli provvisori *Poesie scelte* (risalente al 2008) e *Poesie ultime* (senza data, ma dai metadati tecnici probabilmente del 2008).
2. «GUERRA»: 3 file in formato DOC nominati rispettivamente «APPUNTI SULLA GUERRA_1»,«APPUNTI SULLA GUERRA_2»,«IL CORPO & LA GUERRA_2», preparati per una puntata del programma televisivo *Alfabeta* (a cura di Nanni Balestrini, Maria Teresa Carbone e Andrea Cortellessa), andata in onda il 1° novembre 2015 su Rai5.
3. «IL PICCIONE MALATO_RACCOLTA DI FILE», 12 elementi, riferibili a un progetto che stando alla testimonianza dell'autore confluisce nel suo terzo romanzo, che uscirà per Ponte alle Grazie nel 2023. Contiene due prime stesure, di poche pagine, intitolate *Il piccione malato*, e il file *Racconto del piccione malato_appunti_1.doc*, all'interno del quale si rintracciano una scaletta e una prima caratterizzazione dei personaggi principali; contiene in formato DOC e JPG menù di ristoranti menzionati nella scaletta del progetto.

[22] Cfr. qui cap. 2, p. 86.

4. «ILLUSTRAZIONI SPITFIRE»: 4 elementi, relativi al romanzo *La vita in tempo di pace*, qui indicato con il titolo provvisorio *Spitfire*; tre JPG sono immagini relative al Firth of Forth Bridge (due sono usate nell'edizione del romanzo, pp. 286-287), e un PDF con delle prove di copertina.
5. «LA VITA IN TEMPO DI PACE_LAVORO ESTATE 2013»: 43 elementi, riferibili all'ultima fase del lavoro sul romanzo *La vita in tempo di pace*: contiene alcune bozze in formato DOC e PDF, un file DOC con una lista di correzioni sulle bozze editoriali, delle prove per il ritratto e la biobibliografia del volume, alcune mail in formato DOC inviate alla casa editrice per l'allestimento del volume, e dei file con una serie di ipotesi sul titolo del romanzo.
6. «LA VITA IN TEMPO DI PACE_STAMPA»: 793 elementi, con una rassegna stampa delle recensioni sul romanzo e materiali relativi a premi letterari. L'elevata quantità dei file di questa directory è dovuta alla presenza di cartelle che contengono salvataggi di pagine web.
7. «LVITDP EVENTI 2014»: 3 elementi riguardanti calendari di presentazioni del romanzo e di eventi legati a premi letterari.
8. «NOTE IN INFRADITO_2012»: 16 elementi, con file di appunti in formato DOC (salvo un file con un appunto creato digitalmente, in formato INK). Contiene, numerati progressivamente, degli appunti intitolati *Note in infradito* e due file intitolati *Dito in infranote*, con appunti scritti sull'isola di Karpathos, a Diafani, nell'estate 2012. Contiene anche il file MI SUICIDO_1.doc, con una stesura di un testo poi pubblicato, con varianti, su «Doppiozero», e successivamente nella raccolta *Camere e stanze*[23].
9. «NOTE IN INFRADITO_Diafani_2012»: 23 elementi, tra cui i 16 file della cartella precedente, con altri file di appunti presi durante l'estate 2012 a Diafani. Contiene due versioni diverse del testo *Mi suicido* (cfr. *supra*) e un file intitolato *Dote in infranito*. In ordine cronologico, stando ai metadati, l'ultimo appunto di questo diario estivo risale al 4 settembre 2012 (*Dopo due mesi passati nel nulla mentale.doc*).
10. «PARCHEGGIO TESTI»: 1667 elementi. Data l'ampiezza di questa directory, e l'importanza che assume nel tavolo di lavoro dell'autore, diamo conto della struttura di secondo e terzo livello:
    - File: 597 file, di cui 3 immagini JPG, un file RTF, i rimanenti in formato DOC e DOCX, spesso legati a pezzi pubblicati sul blog personale ma anche a bozze di *Questa e altre preistorie*, e del testo *Il piccione malato* (qui nominato anche, in un file, *PICCIONE INFESTATO_1.doc*), su cui cfr. *supra*, cartella n. 3 di Dropbox; tra i file, numerosi appunti di vari anni (una parte consistente è riferibile al 1994).
    - Cartelle: la directory contiene nove cartelle di secondo livello.

[23] F. Pecoraro, *Mi suicidio per via dei miliardi di anni*, «Doppiozero», 7 agosto 2014, <https://www.doppiozero.com/mi-suicido-per-via-dei-miliardi-di-anni> (12/22), poi in Pecoraro, *Camere e stanze*, cit.

10.1 «COPIA VECCHI DISCHETTI»: 221 elementi, con 13 directory contenenti file DOC estratti da vecchi floppy disk, ordinate progressivamente da «FLOPPY_1» a «FLOPPY_13». Alcuni file di queste cartelle contengono corrispondenza personale non consultabile. Tra i file più interessanti, numerose stesure di racconti, poesie, appunti e nuclei che almeno in parte entrano nelle opere.

10.2 «COPIA VECCHI DISCHETTI_del gennaio 2009»: contiene una cartella nominata «Pecoraro» con 243 elementi, che riunisce gli stessi file della cartella 10.1 e altri file di appunti e stesure, in parte confluiti nelle opere.

10.3 «DOVE CREDI DI ANDARE_versione andata in stampa»: 3 file DOC, di cui uno, *Pecoraro_Dove credi di andare.doc*, contenente tutta la raccolta nel suo assetto definitivo ma con varianti e con il titolo provvisorio *Camere e stanze*. Un file contiene una stesura del racconto *Happy hour*; un terzo file, *Sessant'anni di guerra*, è un nucleo che poi confluisce in *La vita in tempo di pace*.

10.4 «GENERALE POESIE»: 214 elementi; la cartella per la maggior parte ricalca la struttura e i file dell'omonima cartella di primo livello in Dropbox (cfr. *supra*).

10.5 «IL PICCIONE MALATO_RACCOLTA DI FILE»: 11 elementi; è una cartella che salvo un file mancante (la seconda stesura del *Piccione malato*) coincide con la cartella omonima della directory di primo livello in Dropbox (cfr. *supra*).

10.6 «LA CITTA' URLANTE»: 7 elementi; sono file DOC con sette stesure, numerate progressivamente da 3 a 9, della prosa *Esce di casa ed è subito citta generica*, riferibile a materiale avantestuale attorno alla *Vita in tempo di pace*.

10.7 «LAVORO ROMANZO_1_2»: 292 elementi; si tratta di materiale genetico relativo alla *Vita in tempo di pace*, con vari titoli provvisori, tra cui *Grande romanzo italiano* e *Spitfire*. La cartella è suddivisa in quattro directory: «CAPITOLI» (a sua volta divisa in cartelle con i capitoli numerati e con alcuni file di appunti), «GRANDE ROMANZO ITALIANO_FILES DA STAMPARE_1», «STESURE COMPLETE», «ULTERIORI ROMANZO DA COLLOCARE».

10.8 «LAVORO ROMANZO_2»: 46 elementi; contiene 18 file DOC con stesure del romanzo intitolato provvisoriamente *Spitfire*, e diversi materiali avantestuali, tra cui schemi e lettere in formato DOC da cui si evince l'invio delle bozze a vari editori per trovare una collocazione editoriale.

10.9 «NOTE IN INFRADITO_Diafani_2012»: 23 elementi; è una copia identica alla cartella omonima contenuta nel primo livello della directory di Dropbox (cfr. *supra*).

11. «tashtego»: 6184 elementi, tutti relativi a un salvataggio del blog personale, effettuato il 19 novembre 2011.

12. «STEFANO RESTA SOLO»: 2 elementi, si tratta di un file con un racconto intitolato *Stefano resta solo*, e una digitalizzazione di un disegno dell'autore con una piantina della casa in cui viene ambientata la narrazione[24].
13. «SAGGI_2000», 9 file in formato DOC; cinque file si riferiscono a un saggio inedito intitolato *Delimitazioni*, di cui sono conservate quattro stesure e un file di appunti. Sono file con date di creazione che vanno dal 1998 al 2000, ma la prima stesura è databile almeno al 1997 (il file contiene a piè di pagina l'indicazione di un precedente posizionamento: pecos/97/delim_1.doc/bozza1). Tre file si riferiscono ad appunti raggruppati sotto il titolo *Objects*, con numero progressivo da 1 a 3, la cui stesura è databile tra il 1997 e il 1998. Un file, intitolato ROMMETR2.doc, fa parte di un progetto incompiuto dal titolo provvisorio *Roma metropoli*, che risale al 1992.
14. «PREMIO MONDELLO»: 10 elementi, tutti PDF relativi al Premio Mondello 2014 (regolamento, storia, comitato di selezione, motivazioni della giuria ecc.) che Pecoraro ha vinto nel 2014 nella sezione Opera Italiana insieme a Irene Chias (*Esercizi di sevizia e seduzione*, Mondadori 2013) e Giorgio Falco (*Gemella H*, Mondadori 2013).

3.2.2 Hard disk esterno «LACIE»

L'acquisizione dei materiali contenuti nell'hard disk esterno denominato «LACIE» consta di 40.691 elementi e 22 directory di primo livello.

File
Al primo livello sono presenti 5 file, di cui uno con una stesura di una poesia intitolata *Pezzi di carne umana*, e due stesure di *Il motore immobile (Un mondo analogo)*, risalenti nel 2006 e poi usati per l'elaborazione della *Vita in tempo di pace*.

Cartelle:

1. «COPIA DOCUMENTI»: 3095 elementi, suddivisi in file e undici cartelle di secondo livello. Si tratta probabilmente di travasi dalla cartella «Documenti» del computer, avvenuti a più riprese e con diversi duplicati.

   File
   30 file DOC che contengono appunti risalenti agli anni 2004-2006, compresi testi per il blog personale e copie di e-mail inviate a terzi.

   Cartelle:

   1.1 «BLOG»: 170 file DOC, tutti riferibili a stesure di testi per il blog personale.

[24] Nel corso del conferimento, Pecoraro ha raccontato la genesi di *Stefano resta solo*: «è un racconto, con una piantina della casa in cui si svolge. Questo racconto viene da una riga del *Re pallido* di David Foster Wallace, in cui si parla di un personaggio che dopo essere tornato da scuola non trova più nessuno a casa. È successo così per Stefano, il personaggio di questo racconto, su cui non ho più lavorato» (il racconto è stato successivamente pubblicato, con il titolo *North American P-51 Mustang*, nella raccolta *Camere e stanze*, cit., pp. 320-348).

1.2 «cartella provvisoria»: 6 file DOC con appunti dal 2003 al 2004.
1.3 «COPIA 15_3_2009»: 655 file suddivisi in due directory, che probabilmente fotografano la situazione del marzo 2009 di due cartelle che si trovavano nel computer personale: «PARCHEGGIO TESTI» (con una solo parte di file della cartella omonima in Dropbox, successiva a questa copia) e «QUESTA E ALTRE PREISTORIE», contenente una stesura in formato DOC del volume *Questa e altre preistorie* a uno stadio molto avanzato, che accoglie, lo si deduce da un appunto in prima pagina, alcuni suggerimenti di Andrea Cortellessa; nella stessa cartella sono conservati materiali relativi all'allestimento del volume, compreso il PDF editoriale definitivo.
1.4 «COPIA 27 DICEMBRE 2007»:1.530 file, suddivisi nelle cartelle «PARCHEGGIO TESTI» e «PECOS_PERSONALI», verosimilmente un backup del dicembre 2007 delle due cartelle contenute nei Documenti del computer personale. «PARCHEGGIO TESTI» contiene 25 elementi, riferibili a testi poi pubblicati sul blog, «PECOS_PERSONALI» 1.503 elementi, con file sciolti e 13 cartelle che danno un quadro dei nuclei di file aggregati in quel momento. Tra i materiali, si segnalano degli appunti risalenti all'estate del 1993, stesure in formato DOC di testi poi pubblicati nel blog, una cartella di «SCRITTURE» contenente, tra i diversi documenti, anche il lavoro su *Dove credi di andare* e un nucleo consistente di materiali genetici riguardanti *La vita in tempo di pace*.
1.5 «FRANCESCO», 278 elementi, suddivisi in 6 cartelle. Contiene file DOC di appunti risalenti al 2003, una copia di un backup e diverse stesure di racconti.
1.6 «FRANCESCO_1», 65 elementi, tutti all'interno della cartella «pecos_pers», con file di appunti già presenti in altre cartelle e qui raggruppati nuovamente.
1.7 «IMMAGINI»: 216 elementi, con 4 directory di terzo livello nominate «archivio disegni», «DISEGNI_2», «FOTO SCELTE», «IMMAGINI_2». Si tratta di scansioni di disegni d'autore, fotografie, immagini scaricate dal web.
1.8 «LIBRO_1»: 54 elementi riferibili alla lavorazione del volume di racconti *Dove credi di andare*, con alcune ipotesi di assetto della raccolta e di possibili titoli, nonché materiali relativi ai rapporti con la casa editrice Mondadori (alcune e-mail, accettazione del contratto).
1.9 «PEZZI RECENTI»: 53 elementi, con un primo raggruppamento di nuclei narrativi che saranno inclusi nella *Vita in tempo di pace* (tra cui tre stesure di *Sofrano*, e una cartella di stesure e materiali di *Un mondo analogo*).
1.10 «PEZZI RIVISTI DI RECENTE»: 3 file, inseriti rispettivamente in tre cartelle con numerazione progressiva da «SCELTA_1» a «SCELTA_3», contenenti ciascuna tre file: *mocambo_1.doc*, *Il*

maestro delle due torri.doc, e *Vabbè.doc*. Sono materiali genetici relativi ai racconti *Happy Hour* e *Tecnica mista*.

1.11 «racconti_2»: 22 elementi tutti riferibili a racconti, solo in parte confluiti in *Dove credi di andare*.

2. «COPIA PARCHEGGIO TESTI»: contiene all'interno una cartella nominata «PARCHEGGIO TESTI», con 837 elementi comprendenti documenti di backup già inclusi in altre cartelle.
3. «COPIA PENNA»: 759 elementi, ancora suddivisi nelle cartelle «PECOS_LAVORO» e «PECOS_PERSONALI», con file riferibili al lavoro di architetto presso il Comune di Roma e alla cartella personale di scritture e di appunti duplicata in più parti dell'archivio.
4. «COPIA PENNA_2_01-08»: contiene la cartella «PECOS_PERSONALI», con file già presenti in altre parti dell'archivio. Si segnala una directory di terzo livello nominata «DIAFANI», copiata anche in altre zone dell'archivio, contenente delle stesure per un romanzo mai edito e progettato negli anni Novanta. I file sono nominati «DYA1_2», «DYA1_2», «DYA2_2», «DYA3_2», «DYA4_2», «DYA5_2», «DYAMANO», «DYATIPO», «pesci_1», «pesci_2».
5. «COPIA VAIO_PECOS»: 2.667 elementi suddivisi in 15 directory, con una copia molto ampia di file già presenti in altre cartelle ma qui presentati con un assetto parzialmente diverso.
6. «COPIA VECCHI DISCHETTI_del gennaio 2009»: contiene una cartella nominata «Pecoraro» con 219 elementi, qui ordinati in file sciolti e in due cartelle «pecos_pers» e «racconti_2» (cfr. *supra*).
7. «DOVE CREDI DI ANDARE_versione andata in stampa»: 1 file DOC, *Pecoraro_Dove credi di andare.doc*, contenuto anche nella cartella di Dropbox «PARCHEGGIO TESTI» e nella cartella dell'hard disk esterno «COPIA PARCHEGGIO TESTI».
8. «FRANCESCO_1»: contiene la cartella «pecos_pers» con 65 elementi.
9. «LAVORO ROMANZO_1»: 68 elementi; la directory è divisa in due cartelle, «GRANDE ROMANZO ITALIANO_FILES_DA STAMPARE_1», con 32 file relativi a materiali genetici del romanzo, e «ULTERIORI ROMANZO DA COLLOCARE», con 34 elementi. La maggior parte dei file sono gli stessi contenuti nelle cartelle omonime delle directory «LAVORO ROMANZO_1_2» e «PARCHEGGIO TESTI» di Dropbox, ma con alcune differenze sul numero di file inclusi.
10. «LAVORO ROMANZO_2»: 17 elementi, quasi tutti già presenti nella cartella omonima di Dropbox («PARCHEGGIO TESTI») e in altre cartelle dell'hard disk, ma con meno materiali. Qui ci sono 13 stesure del romanzo con titolo provvisorio *Spitfire*, una stesura con il titolo *La vita in tempo di pace* non presente nella cartella gemella di Dropbox, uno schema del libro, due file con materiali avantestuali.
11. «NUOVI VERSI»: 21 file DOC, che sono poi inclusi nella cartella «NUOVI VERSI 2» di Dropbox.

12. «PARCHEGGIO TESTI»: 3.283 elementi; è il 'parcheggio' di testi più ampio dell'archivio, suddiviso in cartelle riposizionate in altri punti del fondo. Contiene 668 file con appunti, post del blog, stesure di opere a vari stadi, e 11 directory.
13. «PECOS_PERSON_copia_12_11_07»: 54 elementi; contiene un backup della cartella personale eseguito nel novembre 2007; 29 file DOC includono stesure di racconti, post del blog, nuclei di *La vita in tempo di pace* e dello *Stradone*; 2 immagini dell'autore, e le directory «PARCHEGGIO TESTI», con 21 file, e «PARCHEGGIO IMMAGINI», che risulta vuota.
14. «PEZZI RIVISTI DI RECENTE»: copia della directory 10.1 dell'hard disk.
15. «QUESTA E ALTRE PREISTORIE»: 38 elementi; contiene una stesura in formato DOC del volume *Questa e altre preistorie* a uno stadio molto avanzato, che accoglie alcuni suggerimenti di Andrea Cortellessa; due versioni PDF delle bozze di stampa e un PDF e un JPG della copertina, nonché un file DOC con la scheda del volume redatta dalla casa editrice e una recensione di Filippo La Porta (*Emergenza etica di un blogger*, «il Riformista», 6 febbraio 2009). Alcuni file DOC e PDF includono liste per gli invii del volume e un invito a una presentazione alla Nomas Foundation di Roma (27 marzo 2009) per una presentazione del libro con Stefano Chiodi, Giulio Ferroni, Gabriele Pedullà e Andrea Cortellessa e una mostra dei disegni usati come illustrazioni nel volume. La cartella include fotografie della mostra.
16. «RASSEGNA STAMPA LIBRO»: 13 elementi; si tratta di file in formato PDF con una raccolta di recensioni a *Dove credi di andare*.
17. «ROMANZO ITALIANO_1»: 85 elementi riferibili a una fase di elaborazione del romanzo *La vita in tempo di pace*. Contiene 18 file in formato DOC con appunti e capitoli in fase di elaborazione, 4 fotografie JPG (il Firth of Forth Bridge, due foto e un'illustrazione di crostacei), due directory nominate rispettivamente «IL GRANDE ROMANZO ITALIANO_1» e «ULTERIORI ROMANZO DA COLLOCARE». La prima directory contiene sette cartelle relative a stesure di nuclei narrativi e di appunti sul romanzo: «APPUNTI SULLA CITTA' DI DIO», «IL SENSO DEL MARE», «LA CONVERSIONE», «LA MORTE DI IVO», «PIANIFICAZIONE E APPUNTI», «SOFRANO RISCRITTO», «UN MONDO ANALOGO»; la seconda cartella contiene file copiati anche in altre zone dell'archivio (cfr. *supra*).
18. «SALVATAGGIO TASH-BLOG_19_11_2011»: contiene la cartella «Tashtego», con 23.502 elementi, riferibili al salvataggio del blog personale effettuato il 19 novembre 2011.
19. «SALVATAGGIO_17_07_2011»: 1.917 elementi; la directory è un backup del luglio 2011, suddiviso come di consueto in cartelle definite 'parcheggio': «PARCHEGGIO IMMAGINI_1», con 434 elementi, e «PARCHEGGIO TESTI»: 1.480 elementi, con file presenti in altre directory dell'archivio.
20. «SALVATAGGIO_19-12-08»: 545 elementi; la directory è un backup del dicembre 2008, contenente tre cartelle: «GRANDE ROMANZO

ITALIANO_FILES_DA STAMPARE_1», 31 elementi, «PARCHEGGIO TESTI», 507 elementi, e «QUESTA E ALTRE PREISTORIE», con 5 elementi.

21. «TRAVASO PENNETTA DATA A *omissis*»: 2.067 elementi, suddivisi in quattro cartelle: «COPIA DI RISERVA» (con all'interno cartelle di appunti e una cartella con il romanzo inedito degli anni Novanta, cfr. *supra*, cartella 4 dell'hard disk); «DIAFANI_2006» (appunti dell'estate 2006 a Karpathos), «LAVORO ROMANZO_1», «PARCHEGGIO TESTI».
22. «ULTIMI FILES LIBRO»: 4 file DOC; tre sono relativi a elementi paratestuali di *Questa e altre preistorie*: la prefazione di Silvia Bortoli, due file contenenti la postfazione di Gabriele Pedullà e una lista delle opere inserite nel volume.

Da uno sguardo complessivo dell'archivio, è possibile rilevare subito un primo dato molto interessante: la maggior parte delle bozze relative alle opere contiene nelle prime pagine alcuni dati genetici, con il titolo (spesso provvisorio), il numero del giro di bozza, talvolta il mese e l'anno della stesura e in molti casi anche il numero complessivo di cartelle. Segue quasi regolarmente l'indicazione «Stampa del.........», che lascia presupporre correzioni cartacee in cui viene apposta la data.

Come si può notare già da questa breve sintesi, il processo di organizzazione archivistica e descrizione dei file pone criticità sia per il numero inaspettatamente elevato di materiali acquisiti, sia perché gli stessi documenti sono duplicati, a volte rinominati, a volte interpolati, e disposti in più cartelle e sottocartelle, con diversi backup che risultano interessanti per seguire l'evoluzione dei materiali in blocchi, ma che rendono la ricostruzione dell'archivio più magmatica e intricata. Alla luce di queste complessità, tra il 2019 e il 2020 si è tentato di esplorare l'archivio con un primo esperimento di applicazione di tecniche di elaborazione del linguaggio naturale (Natural Language Processing, NLP)[25]. Benché parziali, i risultati hanno lasciato intravedere alcune possibilità per una più semplice individuazione di aggregazioni di file in base a famiglie lessicali e

[25] L'esperimento fu eseguito con il supporto di un informatico, Francesco Garosi, e presentato nella relazione *A Swiss Army knife with AI and NLP techniques* in un workshop organizzato da Lise Jaillant a inizio 2020 (*Access and AI: Working with Born-Digital and Digitised Archival Collections, AHRC-funded International Conference*, London, 15th-17th January 2020, cfr. *supra*, p. 36 nota 78). In quell'occasione furono adottate tecniche simili a quelle usate nel 2019 e 2020 per un progetto diretto da Francesco Stella per la costruzione di una piattaforma di testi in lingua latina riguardanti l'Estremo Oriente, <ela.unisi.it> (12/22), su cui cfr. E. Carbé, *Eurasian Latin Archive*, «Itineraria», 19, 2020, pp. 247-261. Con lo stesso orientamento metodologico, ma con il supporto di Stanford NLP, si propose successivamente un campionamento di *corpora* di alcuni poeti contemporanei, presentato in Ead., *Corpus in fabula. Un sondaggio lessicale di poesia contemporanea*, in L. Pugno (a cura di), *Mappa immaginaria della poesia contemporanea*, il Saggiatore, Milano 2021, pp. 193-220. Cfr. anche L. Jaillant, *Design Thinking, UX and Born-digital Archives: Solving the Problem of Dark Archives Closed to Users*, in *Archives, Access and Artificial Intelligence*, cit., pp. 83-107.

analogie di argomenti, con qualche risultato incoraggiante che andrebbe oggi portato avanti con un gruppo di lavoro più ampio[26].

3.3 I racconti di esordio: Dove credi di andare

Vincitore del Premio Berto e del Premio Napoli, e finalista del Premio Chiara, il volume *Dove credi di andare*, Mondadori 2007[27], raccoglie i sette racconti *Camere e stanze, Happy hour, Vivi nascosto, Il match, Farsi un Rolex, Rosso Mafai, Uno bravo*. L'opera fu accolta con interesse dalla critica: Stefano Giovanardi definì Pecoraro uno scrittore «potente e crudele», osservando che i personaggi dei racconti (avvocati, artisti, manager, professori, ingegneri) sono tutti uomini «giunti magari a un passo dal celebrare il definitivo trionfo, ma poi qualcosa o qualcuno (inclusi loro stessi) li ha ricacciati indietro»[28]. Giulio Ferroni notò che ogni personaggio della raccolta, «pur sicuro del proprio modello di vita e del proprio equilibrio, subisce la minaccia e l'ostilità di un mondo volgare ed ottuso, tra malintesi e tranelli, che nel loro eccesso sembrano poter sfiorare il comico», e alla violenza tematica corrisponde uno stile che «sembra come indurire la parola, farne uno strumento di rocciosa e dolente resistenza»[29]. Gabriele Pedullà sottolineò la 'fisicità' della prosa di Pecoraro, definendo il suo esordio «senza dubbio di grande tenuta e coerenza», e rintracciando consonanze con i racconti di Fenoglio[30]. Oltre all'asse tematico preponderante della lotta (contro i «demoni personali», e in misura minore scontro generazionale), Pedullà

[26] Per un'agile panoramica, anche storica, sull'applicazione di metodi quantitativi alla critica letteraria, si rimanda a F. Ciotti, *Modelli e metodi computazionali per la critica letteraria: lo stato dell'arte*, in B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon (a cura di), *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2014), Adi Editore, Roma 2017, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Ciotti.pdf> (12/22) e a F. Stella, F. Ciotti (a cura di), *The Mechanic Reader. Digital methods for Literary criticism*, «Semicerchio», 53, 2, 2015. Ma cfr. anche J. David, *Le Digital Humanities possono uccidere le loro stesse teorie?*, in F. De Cristofaro, S. Ercolino (a cura di), *Critica sperimentale*, Carocci editore, Roma 2021, pp. 181-195.

[27] Una seconda edizione, in formato ebook, è edita da Ponte alle Grazie nel 2020. Si rimanda ad altra sede l'analisi del volume di racconti, pure di grande interesse, *Camere e stanze* (Ponte alle Grazie 2021).

[28] S. Giovanardi, *Cinquantenni senza bussola*, «la Repubblica», 10 marzo 2007.

[29] G. Ferroni, *Romanzi addio, l'Italia sta in una short-story*, «l'Unità», 9 agosto 2007 (poi in Id., *Scritture a perdere. La letteratura degli anni Zero*, Laterza, Roma 2010, pp. 72-74),

[30] G. Pedullà, *Alla giostra dei cinquantenni*, «Alias», 5 maggio 2007. Bruno Quaranta, sulle pagine di «Tuttolibri», individuava invece «un passo, un occhio, un metodo moraviano» (*Cambiar faccia, che sollievo*, «Tuttolibri», 3 febbraio 2007). Renzo Paris evidenziò il tema della scomparsa della borghesia («chi ha studiato da borghese fino agli anni Ottanta, senza più la classe di appartenenza, finisce col girare a vuoto, col non sapere letteralmente più dove andare», R. Paris, *Addio tempi delle ideologie, i personaggi sono nudi*, «Liberazione», 18 febbraio 2007). Tra gli interventi più autorevoli, si segnala M. Raffaeli, *Le imboscate di Pecoraro irrompono nel totale anonimato*, «Il Caffè Illustrato», 40, marzo-aprile 2008. Cfr. anche G. Amoroso, *L'invisibile quotidiano. Narrativa italiana 2006-2007*, Liguori, Napoli 2009, p. 135.

individuava un secondo filone che emerge in un nucleo di racconti meditativi sull'arte e sulla ricerca della forma:

> se Pecoraro appare altrove come scrittore istintivo e di sicuro talento naturale, qui svela meglio le sue carte e mostra quanto di riflettuto e di autoconsapevole vi sia in queste pagine, anche al livello di poetica[31].

I due aspetti furono evidenziati nell'antologia dei *Narratori degli anni Zero*: «Pecoraro è uno scrittore di guerra»[32], scriveva Cortellessa, ma in quella raccolta spiccano anche prose di stampo allegorico:

> Nei racconti d'esordio di *Dove credi di andare* il conflitto appariva latente, sottotraccia alla microfisica dei rapporti di forze tra generazioni contrapposte, o fra coetanei rivali nella mostra delle atrocità della *struggle for life* capitalistica; oppure veniva allegorizzato, in un senso che si potrebbe definire fenomenologico, fra una coscienza organizzatrice e l'universo da interpretare: nei racconti in cui protagonista (come da antica tradizione) è un artista alle prese col mondo della materia e della forma[33].

Sollecitato a raccogliere i racconti dalla traduttrice e scrittrice Silvia Bortoli, che mise successivamente in contatto l'autore con Mondadori[34], Pecoraro dichiarò di aver iniziato a comporre i testi nel marzo 2003: «quando mi è stato proposto di pubblicarli, tranne "Farsi un Rolex", erano praticamente tutti pronti. Tuttavia i pezzi del manoscritto originale erano più eterogenei, alcuni dei quali assai brevi»[35]. L'archivio digitale contiene diverse fasi genetiche delle singole prose, ma il fondo PAD racconta anche le fasi della progettazione del volume in vista della pubblicazione con Mondadori, riconducibili a inizio 2006 e testimoniate principalmente, ma non solo, dalle cartelle «LIBRO_1» e «RACCONTI SCELTI PER FRANCHINI_1», directory duplicate e disseminate in vari luoghi dell'archivio. Nella prima cartella, il volume è provvisoriamente intitolato *Soprattutto il freddo*: tra i file è presente un documento DOC definito nella prima pagina «bozza 2 / febbraio 2006», contenente undici racconti: *Un viale con l'aiuola al centro* (inedito, intitolato in altri file *Soprattutto il freddo*), *La volta che menai Clarelli* (poi, nella raccolta, *Il match*), *Happy hour, Camere e stanze, Montecavallo*[36], *L'uso della parola cazzo* (poi in «Il Caffè Illustrato», 48, maggio-giu-

[31] Pedullà, *Alla giostra dei cinquantenni*, cit. Cfr., sul tema, G. Raccis, *Appunti per una teoria del personaggio-artista*, «ENTHYMEMA», 26, 2020, pp. 244-260, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/14412>.

[32] Cfr. anche la quarta di copertina, a firma di Cortellessa, della *Vita in tempo di pace*.

[33] Cortellessa, *Narratori degli anni Zero*, cit., p. 674.

[34] Si veda infatti la nota contenuta nel volume: «Questo libro lo devo a Silvia Bortoli», p. 198. L'archivio contiene cartelle con aggregazioni provvisorie di racconti inviati a Bortoli, e alcuni file con della corrispondenza sul progetto di raccolta discusso insieme a lei.

[35] Krauspenhaar, *"Dove credi di andare"... sei sul viale del tramonto*, cit.

[36] L'autore ha riferito che il racconto è stato pubblicato sull'edizione romana dell'«Unità», tuttavia non si è riusciti a reperirlo.

gno 2009), *Gita a Plotys* (poi in «Il Caffè Illustrato», 36, maggio-giugno 2007), *Rosso mafai, Oggi a casa prima, Tutte le comodità*[37], *Uno bravo*. Una fase successiva è testimoniata dalla seconda cartella menzionata, i cui materiali sono stati forse inviati a Mondadori per la proposta editoriale: include, oltre a file di singoli racconti, anche un documento DOC nominato «LISTA PROVVISORIA RACCONTI», dove è già definita la scelta dei sette racconti, qui accompagnati da brevi sinossi e presentati in un ordine leggermente diverso dall'edizione a stampa: *Camere e stanze, La volta che menai Clarelli* (ovvero *Il match*), *Rosso mafai, Uno bravo, Happy hour, Vivi nascosto, Farsi un Rolex*.

Ogni testo domanderebbe un'analisi minuziosa dei file d'archivio, ci si limita qui a qualche riflessione sul racconto di apertura, tra i più riusciti, che appare un punto di partenza fondamentale per riflettere sulla poetica dell'autore. In *Camere e stanze* il protagonista Sandro Bottacci, soprannominato Silver, è un professore universitario che ha all'attivo poche pubblicazioni, tra cui un manuale intitolato *Elementi di sociologia dello spazio*, e ha una relazione con una dottoranda, Clara. Dopo le pressanti richieste della giovane donna, Silver accetta di organizzare in casa la propria festa di compleanno per i suoi cinquant'anni. L'occasione si trasforma in un incubo: una folla di persone, perlopiù tra i venticinque e i trentacinque anni, invade i suoi spazi devastando brutalmente ogni stanza; entrano nella sua vita privata (accedono anche al computer e alle e-mail) e sottraggono una tela di Afro, amata da Silver e feticcio della sua appartenenza a una classe sociale ex sessantottina intellettuale e borghese[38]. Il collega di Silver, il professor Pascucci, interpreta l'invasione della generazione più giovane da una specola sociologica:

> «Questi qui si prenderanno tutto, lo sai no? Butteranno via tutto quello che abbiamo, eh, Sandro? Tutto quello che adesso ci pare abbia un valore, eh? Tutto nel cesso. Lo sostituiranno con altra roba, roba loro, roba che piace a loro, roba che noi non possiamo nemmeno immaginare, no? Via. Tabula rasa e cazzi acidi per tutti»[39].

[37] *Oggi a casa prima* e *Tutte le comodità* confluiscono con varianti nella seconda raccolta di racconti, *Camere e stanze*, cit., rispettivamente con il titolo *Nosferatu* e *Non so perché*.

[38] A proposito di Afro, tra gli appunti dell'archivio è presente un file nominato «su afro» e datato all'interno del documento 14 aprile 2003, di cui si fornisce l'incipit: «Avevo scritto cose per me importanti sul gusto di pittura, ma sono rimaste nel dischetto rotto e non so se riuscirò a recuperarle. Ho visitato la mostra di Afro quasi soltanto per verificarle. E adesso non mi resta che la memoria e il catalogo di quelle opere, mentre quello su cui avevo riflettuto si è perso». Nel racconto si cita anche Piranesi, e in particolare due vedute incompiute di Paestum che appartengono al protagonista: l'archivio digitale conserva diversi file con appunti su Piranesi, in parte confluiti nel blog; ma si veda anche la poesia *La doppia disperazione di Piranesi*, pubblicata sul blog il 19 ottobre 2006, poi in *Primordio vertebrale*, cit., p. 85.

[39] Pecoraro, *Camere e stanze*, in *Dove credi di andare*, cit., p. 50. Nell'archivio di Pecoraro è custodita una poesia inedita, di difficile datazione, sul tema delle case, da cui si cita: «Le stanze delle case nelle città / incastrate le une nelle altre, / affastellate, accatastate / raggruppate suddivise / rettangolari e quadre, trapezoidi, / nascoste, illuminate / al mattino o al pomeriggio, / esposte a sud infuocate oppure a nord, / nella luce azzurra del nord, senza mai sole. [...] / Per il tempo che dureremo, / dureranno le stanze, / poi per noi più nulla. / Poi quegli spazi saranno di altri

All'interno dell'archivio PAD, una riflessione su camere e stanze è all'interno del secondo capitolo del romanzo inedito su Diafani, steso nel 1993. Qui si parte dalla metafora della stanza come paesaggio marino, ma il concetto di delimitazione si definisce anche nella descrizione delle tipiche case diafanote, dotate di una grande stanza, con un letto in legno sopraelevato, in cui sono raccolti suppellettili e beni di famiglia che tradizionalmente vengono tramandati alla prima figlia (a Diafani, e nel vicino villaggio di Olympos, vige tuttora un forte matriarcato). Questa una porzione del romanzo inedito:

> L'etimo di camera è il greco kamara, che significa "ciò che è coperto da una volta". Stanza, invece, viene da stans stantis, participio passato di stare, quindi, secondo il Devoto-Oli, significa un "insieme di cose che stanno (concluse in sé)". Sembrerebbe che stanza esprima una unità concettuale, un raggruppamento omogeneo adattato ad un certo uso, mentre camera proviene dalla nozione di unità strutturale, tettonica. Se noi percepiamo il mondo per entità spaziali finite disposte le une dentro le altre, oppure le une accanto alle altre, o le une sopra le altre, allora queste entità possiamo chiamarle a buon titolo camere. Camere che noi possiamo trasformare in stanze, semplicemente abitandole. [...] Tutta la civiltà dell'Oriente Intermedio la si può definire – considerandone le modalità di occupazione dello spazio – Civiltà del Precinto, ovvero della delimitazione[40].

Alcune tracce del racconto *Camere e stanze* ritornano anche in un successivo nucleo di appunti del maggio 2003, contenenti una riflessione sulla definizione dello spazio pubblico, in connessione al concetto di delimitazione tra interno ed esterno:

> "Se il mondo fosse una sfera perfetta, tutti i suoi punti si equivarrebbero" e, aggiungo io, passare da un punto all'altro non ci fornirebbe alcuna informazione in più. Dunque ciò che fa del continuum spazio temporale, che normalmente

/ poi di altri ancora, / di gente mai vista, / oggi ancora non nata» (cfr. infatti nello *Stradone*: «Tutti soffrono della città che hanno contribuito a costruire e tutti, direttamente o indirettamente, l'hanno costruita e adesso ce la teniamo: è l'*hardware* che stiamo lasciando ai nostri figli, che hanno un loro diverso e per certi versi non-comprensibile *software* mentale. Penseranno diversamente ma vivranno nelle nostre medesime stanze, certamente rinfrescate e ri-arredate e ri-strutturate, ma che resteranno queste ancora per molto tempo: decenni, secoli forse» (Id., *Lo stradone*, cit., p. 15). Al riguardo va menzionata la lettura di Walter Pedullà su *Camere e stanze* e su *Happy Hour*: «mi sono imbattuto in due bei racconti, specialmente il primo, il cui titolo è *Camere e stanze*. Chiamo a testimoniare il piacere della lettura. Più che il suo cervello è il suo occhio a registrare il senso più vero dell'evento. E sta nell'egemonia della vista il merito di un racconto scritto da un esordiente che è narrativamente molto maturo, come appare nei racconti successivi, specialmente il secondo, *Happy Hour*. [...] Quell'invasione barbarica preannuncia l'avvento di una cultura che "butta nel fuoco" le opere dei maestri e dei padri incapaci di comprendere la nuova realtà (che è nuova solo se "barbara")». W. Pedullà, *I barbari sono in casa*, in Id., *Il vecchio che avanza. Scampoli illustrati di politica e letteratura degli Anni Zero*, Ponte Sisto, Roma 2009, si cita da *I narratori degli Anni Zero*, cit., p. 589.

[40] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo PAD Francesco Pecoraro, *DYA2_2.doc*.

esperiamo, un mondo in cui vale forse la pena di vivere, è il fatto che ogni suo punto, o quasi, costituisce una singolarità. [...] Immaginiamo di aver costruito in un punto qualsiasi, per ora, della superficie terrestre, un recinto rettangolare alto non meno di tre metri, mettiamo, anche se l'altezza del muro è irrilevante ai fini del nostro discorso. [...] La costruzione di questo muro ha profondamente modificato e differenziato le proprietà, che prima della costruzione ipotizziamo uniformi, dei punti costituenti il *continuum* informativo preesistente il muro. Ora i punti sono percepibili come appartenenti a tre differenti insiemi, a seconda delle proprietà e soprattutto dell'informazione che ci trasmettono. L'insieme dei punti *esterni* al rettangolo murario, che chiameremo E. L'insieme di punti costituenti il muro, che chiameremo D. L'insieme di punti *interni* al rettangolo murario, che chiameremo I. Con la costruzione di un dispositivo Delimitante, il muro, abbiamo profondamente mutato le proprietà [...] Abbiamo così stabilito un Interno e un Esterno. [...] Può sembrare inutile ribadire concetti così elementari, letti oltretutto in chiave quasi neo-atomistica. Ma è importante, perché il nostro modo di percepire le informazioni provenienti dal *continumm* spazio temporale è fondamentalmente organizzato per *camere* e *stanze*, in una concatenazione di *internità* ed *esternità*. Così percepiamo il paesaggio. E così percepiamo lo spazio costruito e la città. La casa. Qualsiasi punto del *continuum* spazio temporale, ovunque si trovi, ci dà una fondamentale informazione relativa all'opposizione *interno-esterno*[41].

L'elaborazione del racconto può essere ricostruita grazie ai materiali contenuti in una cartella denominata «minimum fax», con file relativi a un corso di scrittura tenuto a Roma da Christian Raimo e Nicola Lagioia tra il 2003 e il 2004, a cui Pecoraro partecipò. Un file nominato *prog_racc_1.doc* contiene alcuni appunti, preceduti da dei versi datati 27 febbraio 2004 che identificano un intreccio minimo completo: «Cos'è oggi questo sonno / Anestetico / E questo sogno / Di una festa ciclopica / Dove ogni cosa mia / Della mia casa / Viene sporcata rubata / Devastata persa?». In questi versi c'è tutta la sostanza della narrazione: la condizione di partenza sottintende un equilibrio almeno apparente dell'io, che in un sogno viene messo sotto scacco, con la devastazione del proprio perimetro vitale nel corso di una festa degenerata in un'apocalisse, una fine; la condizione di arrivo, il risveglio, procura il disagio e il turbamento da cui si genera il racconto[42].

[41] Ivi, *appunti_2003_4.doc* e *appunti_2003_totale_1.doc*, s.d. (ma è inserito tra appunti del 6 e 12 maggio 2003, termini *post* e *ante quem*). Il testo confluisce anche in un file nominato *Se il mondo fosse una sfera perfetta_2.doc*, che costituisce un saggio inedito con il titolo provvisorio *Topos e logos*. Ma si veda anche un appunto del 22 luglio 2004: «Credo che noi si percepisca tutto – il mondo e noi stessi, voglio dire – per camere e stanze. L'ho detto e scritto qui più volte» (*Appunti_luglio_2004.doc*).

[42] Nel racconto *Happy hour* il senso della fine è simboleggiato da un surreale allagamento di una piazza; in *Farsi un Rolex* prevale invece la paura della morte incarnata da un inseguimento, con un tentativo di scippo subìto dal protagonista, un avvocato napoletano inseguito da un ladro che vuole il suo orologio, dispositivo che per eccellenza regola con il suo

Ai versi segue la stesura di un «Progetto di racconto per minfax_1» che delinea una sinossi di massima e una caratterizzazione provvisoria dei personaggi. Eccone l'incipit:

> Un uomo ha una casa non grande.
> Ma neanche piccola, cioè non piccolissima: un 100 metri quadri ad occhio e croce.
> Ci vive da una decina d'anni: è sua.
> E dove spesso dorme la sua donna.
> Questa casa è in fondo tutto quello che ha: è un approdo dove è giunto in seguito a vicende precedenti, matrimonio fallito, lavori precedenti, eccetera.
> È una specie di magazzino della memoria, un contenitore di lacerti, di reperti provenienti dalla sua vita: è piena di oggetti che testimoniano un vuoto di trama e di scopi[43].

Nella stessa cartella è anche conservato un primo getto intitolato *Una casa non grande*, l'abbozzo di un breve nucleo in cui è raccontata la richiesta di Clara di organizzare la festa; un lacerto risalente al 23 marzo 2004, *Silver ci aveva messo un po.doc*, ne costituisce la prosecuzione (Sandro accetta di organizzare la festa; il rapporto tra Sandro e Clara; un dialogo con il collega Ezio Perri). Il titolo *Una casa non grande* accomuna altre sei stesure, che arrivano a una versione con un assetto simile al racconto definitivo, ma con notevoli varianti. Si tratta insomma di un lavoro di ampliamento, che dai pochi versi iniziali, si direbbe l'appunto di un incubo notturno, si allarga progressivamente fino ad arrivare al racconto strutturato, pur con qualche significativa caduta; tra le prime stesure, si isola a titolo esemplificativo una porzione dove il narratore è in parte onnisciente, elemento che nell'edizione a stampa cade completamente:

> *Silverback* aveva soppiantato subito *tonno*. Prima lei lo chiamava tonno, oppure *grande tonno*. Ma da quella sera lui fu *Silver* e lo fu almeno fino alla sera di cui parleremo. [...] Ma, nello scrivere queste cose di Clara, non facciamo che riferire abbastanza fedelmente, e forse acriticamente, la visione che di lei aveva il vecchio Silver. Non sappiamo se Clara fosse intelligente. Ma non lo sapeva nemmeno Silver e francamente se ne fotteva. Clara non brillava certamente nell'attività di ricerca cui sembrava indirizzarsi. Ma a Silver non fregava nulla neanche di questo: in Dipartimento l'aiutava e l'appoggiava spudoratamente, in modo assoluto, totale[44].

'tic-toc' l'inizio e la fine. Su questi temi torna alla mente F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di G. Montefoschi, Rizzoli, Milano 1972 (ed. orig. 1966), recentemente riproposto con un saggio di D. Giglioli, *Per un buon uso della fine del mondo*, nella traduzione di G. Montefoschi e R. Zuppet, il Saggiatore, Milano 2020.

[43] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo PAD Francesco Pecoraro, *prog_racc_1.doc*.

[44] Si cita dal file *una casa non grande_2.doc*, che al suo interno è datato 3 marzo 2004 ed è chiamato dall'autore «bozza 1».

Tra le parti definite già nei primi getti del racconto, ci sono quelle riguardanti le meditazioni sullo spazio, tema fondamentale anche nei romanzi successivi. Quando Clara propone di organizzare la festa, la prima preoccupazione del protagonista è la sua casa, che lo protegge dalla violenza del mondo esterno:

> Negli ultimi vent'anni quella casa per lui era stata una specie di capsula temporale. Aveva significato l'*internità*, una sorta di carapace chiuso di fronte all'*esternità* inutile e minacciosa del mondo. Questo, da sociologo dello spazio, era in grado di formularlo chiaramente: in fondo la città non è che un sistema complesso ed esteso di camere e stanze. Quando faceva lezione diceva ai suoi studenti che noi percepiamo il mondo esattamente ed esclusivamente così: per camere e stanze, per unità e singolarità spaziali in una successione, anzi in un sistema di luoghi[45].

Il racconto si conclude con il protagonista che è letteralmente espulso dalla propria casa, e che dalla strada scorre con gli occhi, dal basso verso l'alto, il profilo delle finestre delle scale del suo condominio, fino a scorgere all'ultimo piano Clara che parla con due amici. Il dispositivo della finestra e l'opposizione interno-esterno sono indagati da Pecoraro in un suo saggio del 1979 pubblicato su «Controspazio», intitolato *Note sulla figurazione dello spazio quotidiano. Casa*. Il contributo prende l'avvio da una tela di Andrew Wyeth, *Groundhog day*, qui accostata a un *haiku* di versi tesi a

> una intuizione passiva, non critica, e precedente la razionalità; sorta di indicazioni rivolte alla mente perché si fissi su un aspetto, una situazione momentanea, un'eccezione apparentemente insignificante del reale[46].

Pecoraro nota due ordini opposti nel quadro, l'artificio (l'interno) e la natura (l'esterno), messi in relazione attraverso la finestra. Da questo e altri esempi, si arriva al tema dell'architettura, sulla scorta di un saggio di Robert Venturi:

> In un suo acuto libretto, non ancora tradotto in italiano (*Complexity and Contradiction in Architecure*, New York 1966), Robert Venturi afferma ad un certo punto che l'architettura si manifesta tutte le volte che si verifica un passaggio di stato esterno-interno e viceversa. Nella sua apparente arbitrarietà, tale affermazione deriva da una concezione dell'architettura di tipo dialettico, che considera la forma come fenomeno che scaturisce dalla presenza e dalla risoluzione più o meno compiuta e sintetica degli opposti[47].

È sulla base di questa formulazione che nel racconto *Camere e stanze* il protagonista, ricordando le sue lezioni universitarie, teorizza la casa come «disposi-

[45] Pecoraro, *Camere e stanze*, in *Dove credi di andare*, cit., p. 14.

[46] F. Pecoraro, *Note sulla figurazione dello spazio quotidiano. Casa*, «Controspazio», XI, 1-2, gennaio-aprile 1979, pp. 64-68 [64]. A tale proposito si pensi, nel caso di *Camere e stanze*, ai versi da cui parte l'idea del racconto.

[47] Ivi, p. 65. Il saggio di Robert Venturi fu tradotto l'anno successivo con il titolo *Complessità e contraddizioni dell'architettura*, trad. it. di R. Gorjux e M. Rossi Paulis, Edizioni Dedalo, Bari 1980 (ed. orig. 1966).

tivo di opposizione poetica al mondo», con un'elencazione di elementi opposti a dimostrarne la funzione dialettica, messa in luce del resto già nel saggio del 1979. Così il racconto:

> «Cos'è la casa» diceva a lezione, «se non un dispositivo di opposizione poetica al mondo? Col quale ciascuno di noi instaura opposizioni dialettiche elementari, basiche, essenziali e, appunto, poetiche? Se all'esterno piove, in casa sto all'asciutto. Se *fuori* fa freddo, *dentro* fa caldo. E viceversa. Dialettica luce-ombra, caldo-freddo, asciutto-bagnato, vento-quiete, duro-morbido, rumore-silenzio eccetera. [...]. Il mondo non è che un gigantesco sistema topologico di delimitazioni»[48].

In queste parole sono ravvisabili puntualissimi prelievi dal saggio pubblicato dall'autore su «Controspazio»:

> Una porta, o una finestra possono aprire una comunicazione tra due o più stati diversi come, per esempio: l'esterno e l'interno, la natura e l'artificio, la luce e l'ombra, il freddo e il caldo, il vento e la quiete, il grande e il piccolo, il pubblico e il privato, eccetera; possono stabilire, cioè, quei rapporti di opposizione concreta e di opposizione categoriale, cui Venturi, e non solo lui, attribuisce un ruolo determinante nella comprensione del fenomeno abitativo [...]. L'atto stesso di delimitare e determinare uno spazio, in qualche modo diverso e protetto rispetto ai luoghi circostanti, possiede la qualità lirica ancestrale dell'appropriazione di un'infinitesima porzione di universo[49].

Va poi notato che all'interno dell'archivio digitale sono conservate più stesure di un saggio inedito, intitolato *Delimitazioni*, risalente al 1997, che ha in esergo una citazione del saggio *Ponte e porta* di Georg Simmel («in senso immediato, come in senso simbolico, in senso corporeo, come in senso spirituale, siamo noi, in ogni momento, coloro i quali separano ciò che è collegato e collegano ciò che è separato»)[50].

[48] Pecoraro, *Camere e stanze*, in *Dove credi di andare*, cit., pp. 14-15. Nei post del blog, e poi in *Questa e altre preistorie*, elementi della città come i viadotti sono definiti «oggetti a reazione poetica». E ancora, sullo spazio e sull'opposizione interno-esterno, si veda la prosa *Junkspace*, pubblicata sul blog il 16 marzo 2007 e poi in *Questa e altre preistorie*, e che parte dall'omonimo volume di Rem Koolhaas: «Il marciapiede davanti al portone di casa, voglio dire della *tua* casa, è molto importante. Da lì dipende la prima visione delle cose *esterne* che ti accoglie al mattino, ovunque tu vada. Lasci le cose *interne* e domestiche, sulle quali hai ancora un qualche controllo, [...] è la città che ti accoglie, lo spazio pubblico e condiviso che ti dice subito dove vivi, ti ripete i dati fondamentali della cultura in cui sei immerso: il sistema degli *oggetti interni* v/s quello degli *oggetti esterni*», cfr. Id., *Junkspace*, in *Questa e altre preistorie*, cit., pp. 49-52 [49].

[49] Pecoraro, *Note sulla figurazione dello spazio quotidiano. Casa*, cit. p. 66.

[50] G. Simmel, *Ponte e porta*, in *Saggi di estetica*, Liviana, Padova 1970 (ed. orig. 1957), ora in G. Simmel, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti, Einaudi, Torino 2020.

Il primo abbozzo del saggio *Delimitazioni* riassume, con un elenco puntato, 46 temi, sviluppati gradualmente nelle stesure successive. Se ne vedano i primi sette punti:

> 1- Si può affermare che l'architettura è *l'arte* della delimitazione? / 2- La risposta può essere affermativa a condizione che se ne consideri esclusivamente il nucleo concettuale essenziale. / 3- Delimitare: conferire un confine fisico a uno spazio altrimenti indeterminato; ciò vale sia sulle tre dimensioni che sulle due dimensioni. / 4- In prima approssimazione si può affermare che ogni delimitazione primaria suddivide lo spazio in due entità: *l'esterno* e *l'interno* alla delimitazione stessa. / 5- Ogni altra operazione architettonica, ogni scelta formale o tettonica, decorativa o tecnologica che sia, si pone come successiva al delimitare. / 6- I valori percettivi di internità e esternità si pongono come valori pre-estetici ed hanno a che fare con qualcosa di profondo (ancestrale) annidato nella psiche, umana e non. / 7- Un gatto, un pesce, un qualsiasi altro animale è in grado di distinguere, riconoscere, apprezzare e valutare l'internità e il suo opposto, l'esternità[51].

Da questo testo incompiuto si intravedono già la sinopia del racconto *Camere e stanze* e alcuni tratti della prosa *Delimitare e abitare*: contenuta in una cartella denominata «BLOG» nell'archivio digitale con il titolo *La questione delle delimitazioni*, è infatti pubblicata in «Tash-blog» il 26 dicembre 2005, e confluisce nel secondo volume di Pecoraro, *Questa e altre preistorie*[52].

3.4 Per una genesi di Questa e altre preistorie

Delimitare e abitare è una delle prose più importanti del volume *Questa e altre preistorie*, e costituisce anche un manifesto della poetica di Pecoraro:

> La questione delle delimitazioni, dei limiti, dei recinti, dei bordi, dei confini, di tutto ciò che marca un cambiamento di stato della materia, in particolare delle estensioni spaziali, in particolare qualitativo, mi ossessiona da anni, manco fosse il punto centrale su cui si impernia la specificità dell'essere umani & senzienti. Tutto ebbe origine parecchi anni fa a seguito della lettura di *Saggi di estetica* di Georg Simmel, [...] e in particolare delle cinque cruciali paginette che costituiscono il, per me fondamentale, saggio intitolato *Ponte e porta*. All'inizio di questo scritto Simmel fa alcune affermazioni basilari: "Solo all'uomo, di contro alla natura, è dato legare e sciogliere, e in questo modo specifico: che l'uno è

[51] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo PAD Francesco Pecoraro, *delim1_.doc*, cfr. *supra*, p. 138, cartella «SAGGI 2000».

[52] Pecoraro, *Delimitare e abitare*, in *Questa e altre preistorie*, cit., pp. 39-41. Il post del 26 dicembre 2005 non è conservato nel blog attualmente online; per la visualizzazione della versione in Splinder si rimanda, qui come nei casi successivi, alla Wayback Machine di Internet Archive.

> sempre il presupposto dell'altro. (...) noi sentiamo come collegato, soltanto ciò che abbiamo in precedenza e in qualche modo isolato. (...) In senso immediato, come in senso simbolico, in senso corporeo, come in senso spirituale, siamo noi, in ogni momento, coloro i quali separano ciò che è collegato e collegano ciò che è separato" (p. 3). Credo che in queste righe sia racchiuso, con sintesi stupefacente, il senso ultimo di quell'attività che chiamiamo *pensiero*. Ma è solo una mia opinione[53].

L'atto di perimetrare, di 'legare e sciogliere', è alla base dell'intero libro, che esce nel 2008 per la collana «Fuoriformato» di Le Lettere diretta da Andrea Cortellessa. Qui il concetto di delimitazione già definito in *Camere e stanze* è estremizzato nell'*incipit* del *Prologo* in apertura del volume:

> Possiamo definire la pelle un limite *vivente*, un confine sensibile, rabbrividente, tra il me e il non-me? O più semplicemente un fodero, una borsa? Oppure è la delimitazione tra un'entità organica totalmente mia e un'esternità che appartiene al mondo, all'universo percepibile, a qualcosa di essenzialmente estraneo, potenzialmente ostile?[54]

I testi di *Questa e altre preistorie* sono in larga parte prelevati dal blog personale e sono corredati da quarantasette disegni dell'autore[55], in un'operazione editoriale che può essere vista nella mescolanza di codici e genere come discendente di un paradigma squisitamente novecentesco. La chiave del libro risiede proprio nella scelta del trasloco dei testi dalla fluidità della rete alla carta, nel tentativo di stabilire perimetri e fili conduttori da un groviglio magmatico: una sfida al labirinto intrapresa con l'arma dell'elencazione per delimitare e ordinare. Tale obiettivo si rintraccia anche nell'allestimento complessivo del volume, le cui soglie sembrano voler proteggere il caos di queste scritture (il testo è accompagnato dalla prefazione di Silvia Bortoli e dalla postfazione di Gabriele Pedullà, cui segue un repertorio di immagini del volume)[56]. In una forma solo apparentemente enciclopedica, quasi si trattasse di una *Naturalis historia*, sono organizzate le brevi prose, definite da Pedullà una «collezione

[53] Ivi, p. 39. Nel pezzo viene citato anche il saggio di A. Varzi, *Teoria e pratica dei confini*, in «Sistemi intelligenti», XVII, 3, 2005, pp. 339-418, che a partire dagli studi di Brentano esplora il concetto di delimitazione spaziale naturale e artificiale, estendendolo anche al piano temporale: «I confini sono le linee che definiscono le mappe che ci facciamo del mondo: del mondo sociale così come del mondo che emerge attraverso le trame della nostra vita individuale», *ibidem*.

[54] Ivi, p. 19. La prosa, con varianti, si rintraccia in un post del blog, *La borsa di pelle*, «Tashblog», 28 dicembre 2005, forse successivamente cancellato e comunque non confluito nel secondo blog.

[55] Il dialogo dei disegni con la prosa ricorda tra gli altri, limitandosi a un esempio contemporaneo, Peter Handke, di cui si veda il più recente *Di notte, davanti alla parete con l'ombra degli alberi*, traduzione e postfazione di A. Iadicicco, Edizioni Settecolori, Milano 2022 (ed. orig. 2016).

[56] Cfr. Piazza, *Forme ibride*, cit.

di moralità e invettive», in cui la preistoria premessa nel titolo è intesa come «un viaggio a ritroso nel tempo verso il nucleo più vero di ogni essere umano – un'evoluzione al contrario, dal bipede implume razionale alla scimmia alle creature degli abissi oceanici»[57]. Ma il senso della preistoria può indicare anche una manifestazione delle origini, come nelle pitture rupestri di Lascaux descritte da Bataille[58]; e allo stesso tempo un'aggregazione di pre-storie, ovvero di nuclei e satelliti usati poi, con rielaborazioni, all'interno dei romanzi. Nel volume, osserva Filippo La Porta, Pecoraro «eleva il blog e abbassa il saggio fino a farli incontrare in una zona di confine», qui definita «auto-storiografia», «fantascienza neorealista», «urbanistica dell'interiorità e dell'umoralità», «sfogo-invettiva contro Roma», «cronaca dell'apocalisse sempre immanente», «poema teo-scatologico»[59].

Le prose sono inserite in un macrotesto suddiviso nei tre grandi contenitori *Urbs*, *Homines* e *Animalia*[60]. La tripartizione è in realtà soggetta a continue oscillazioni tematiche, salvo la terza parte, dedicata interamente al mondo animale, a sua volta tripartita in un catalogo di osservazioni su *vertebrata*, *mollusca* e *crustacea*: a un tema più compatto – non esente da influssi melvilliani – si accompagna pertanto una differenziazione stilistica, quasi tendente all'epico, con uso massiccio di verbi al passato e una sostanziale normalizzazione della prosa che nelle prime due sezioni, nota Pedullà, è invece «viscerale [...] ma al tempo stesso precisissima e tecnica»[61], e caratterizzata da scarti dalle norme grafiche e tipografiche comuni (così sarà poi nella *Vita in tempo di pace* e nello *Stradone*). Qui, come nel blog, le parole sono spesso scritte in maiuscolo («Senso di Preistoria», «Città», «Pianeta», «Modalità Viadotto»), con un uso massiccio delle 'e' tironiane («polvere & fango», «efficienza & tecnolo-

57 G. Pedullà, *Terra & Mare*, in Pecoraro, *Questa e altre preistorie*, cit., p. 247-248.

58 G. Bataille, *Lascaux. La nascita dell'arte*, edizione a cura di S. Mati, trad. it. di E. Busetto, Mimesis, Milano 2007 (ed. orig. 1955).

59 F. La Porta, *Emergenza etica di un blogger*, «il Riformista», 6 febbraio 2009, poi in Id., *Ricomporre il disordine. Le cronache dell'apocalisse quotidiana di Francesco Pecoraro*, in *Dieci libri dell'anno 2008/2009. Scrittori e critici*, a cura di A. Berardinelli, Scheiwiller, Milano 2009, pp. 91-98, ma cfr. anche Id., *Meno letteratura per favore!*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, cap. V.

60 Anche la silloge *Primordio vertebrale* (Ponte Sisto, Roma 2012) è suddivisa in tre sezioni: *Prime notti*, *Madre Acqua*, *Ultime notti*, con un'appendice di sette rebus. E in quel caso, lo scrive La Porta nella prefazione alla silloge, si assiste a un «cortocircuito tra estremi» (p. 12). Sulla struttura di *Questa e altre preistorie*, l'autore ha dichiarato: «è una tassonomia che è servita per dare una struttura a un materiale nato in modo disomogeneo, all'interno del quale coesistevano le più diverse inferenze, rispetto alle quali andava fatta una scelta. È stato difficile rinunciare a pezzi che mi parevano buoni in nome di un po' di coerenza, ma ho dovuto farlo. Se disponi di materiale quantico devi scegliere un'organizzazione, che di solito può essere cronologica o tematica», L. Accorroni, *«Inutile sperare nell'Apocalisse, ci faremo bastare una catastrofe»*, «Queer - Liberazione», 23 dicembre 2008.

61 Pedullà, *Terra & Mare*, cit., p. 266.

gia», «passato & futuro»)[62], di parole scomposte («pre-moderno», «ri-produce», «super-mercati», «claustro-fobici») e di parole composte («*tuttofermo*», «tavolinetto-con-computer», «umani-della-carreggiata-opposta»), fenomeni che almeno in parte ricordano la prosa di Gadda[63].

Nelle prime due sezioni il dato è perlopiù al presente, si mette in relazione il tema dello spazio e dell'abitare con l'orrore quotidiano della realtà imperfetta, sciatta, grottesca dell'*urbs* (che non è *polis*) ma anche con la descrizione di *homines* di ogni tipo[64]. Uno dei luoghi cardine dell'urbe è il viadotto, che segna il confine tra gli uomini di diverse specie: sopra il viadotto, automobilisti e motociclisti nel traffico lottano per la sopravvivenza nella 'Grande Mobilitazione Quotidiana'[65]. Sotto il viadotto, senzatetto e *clochard* sono alle prese con condizioni di vita ben più drammatiche.

Nell'intervista di Maria Teresa Carbone per il volume *Che ci faccio qui?*, Pecoraro fornisce un dato interessante sulla genesi del libro, che doveva originariamente contenere, anziché disegni dell'autore, fotografie di Roma:

[62] Così Pedullà: «l'ipotesi più probabile è che, obbligando il lettore a calcare sulle congiunzione e sul secondo termine, la nota tironiana costringa a pronunciare la frase in un falsetto leggermente ironico, un po' come la sigla ™ che nei suoi scritti teorici Koolhaas appone alle parole più comuni per rivendicarne la sua proprietà/paternità», ivi, p. 265.

[63] Cortellessa in una sua lettura della *Vita in tempo di pace* richiama a Gadda, «che nelle trincee dell'altra Guerra si diceva "annientato" dal "pasticcio" e dal disordine», e tuttavia «a differenza di Gadda [...] che nel Barocco del Mondo si tuffava per meglio aderire alle cose, al pari del suo personaggio Pecoraro si ostina ad aggirarne le volute, a esecrarne lo sperpero, appunto per fuggire alla persecuzione delle cose: così tuttavia ripiombandoci dentro, affogandoci ogni volta in più. Perché le parole hanno davvero qualcosa di inesorabile: ad esse non possiamo che arrenderci», A. Cortellessa, *Il groviglio Italia verso il cuore di tenebra*, «Tuttolibri», 2 novembre 2013, poi in versione estesa col titolo *Spitfire*, «Nazione Indiana», 13 novembre 2013, <https://www.nazioneindiana.com/2013/11/13/spitfire/> (12/22). Cortellessa cita Gadda anche per il romanzo *Lo stradone*, ed evoca la lezione di Ballard: «Alle visioni raso-Porcacci si alternano allora carotaggi in una micro-storia che residua fossile nella centrocommercializzazione del paesaggio, in un futuro anteriore *à la* James G. Ballard», A. Cortellessa, *Se guardi Roma dallo Stradone conti i mattoni di cui è fatta la città*, «Tuttolibri», 27 aprile 2019; poi in versione estesa col titolo *Francesco Pecoraro, un'apocalisse lentissima*, «Doppiozero», 4 maggio 2019, <https://www.doppiozero.com/francesco-pecoraro-unapocalisse-lentissima> (12/22).

[64] Così Daniele Giglioli su *Questa e altre preistorie* ma anche su *Dove credi di andare*: «è la scrittura di un miope, di qualcuno che guarda il mondo da vicino. Da troppo vicino: alla materia, alle sue rughe, alle sue imperfezioni. [...] I microtraumi della vita quotidiana vengono costantemente convocati alla presenza dell'Io – [...] più che mai un meccanismo di difesa, una membrana incaricata di proteggere il soggetto dagli choc del mondo esterno – per essere sottoposti a un complicato rituale di esorcismo. La realtà viene intercettata, bloccata, congelata da uno sguardo che non svicola e che al contrario la fronteggia: uno guardo sempre frontale. Non fugge il trauma, lo ricerca ansiosamente», D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e letteratura del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 86 (nuova ed. 2022).

[65] Sul viadotto cfr. in *Primordio vertebrale*: «Oggi il tempo si rovescia / in acqua sui diedri bianchi / perfetti dell'E-Quarantadue. / Le bave nere d'umido / colano sui cementi / che reggono il Viadotto / [...]», p. 85.

> Il progetto iniziale di *Questa e altre preistorie* prevedeva un apparato di immagini fotografiche dell'assoluto banale che circondava la mia abitazione a Roma e che all'epoca ancora mi tormentava. Comprai appositamente una Nikon digitale con ottica intercambiabile, scattai centinaia di foto di robette, balconcini, aiuole, parapedonali, transenne, cigli di marciapiedi, pali, paletti, paline telefoniche, scatole impiantistiche, semafori, strisce pedonali, cigli di porte, portoni, portoncini, e finestre, serrande, davanzali in travertino, spartitraffico, alberelli, crepe nell'asfalto dei marciapiedi e così via. Non era previsto vi fosse un rapporto stretto coi testi raccolti in quel volume, ma solo con lo stato d'animo di cui mi sembravano intrisi. Il direttore di collana non era convinto, così ripiegammo su altro. Ma quello fu l'inizio di un'esperienza di analisi fotografica dell'insignificante – che credo si stia concludendo – per mostrare la quale aprii un account Instagram[66].

Parte del volume, come si è detto, nasce dai post del blog «Tash-blog», eccetto la terza sezione, che l'autore stesso nel corso di un'intervista del 2008 identifica come una parte non pubblicata online («Non tutti sono stati scritti per il blog. Dell'ultimo capitolo, *Animalia*, nel blog c'è ben poco»)[67]. Il tragitto dei testi del blog all'edizione è nel complesso facile da districare, sebbene sarebbe naturalmente necessario uno studio della genesi stessa dei testi alla luce dell'archivio digitale; un caso filologicamente più interessante è però rappresentato da *Animalia*, la terza sezione caratterizzata da una scrittura più conforme alla norma. Da uno sguardo sull'archivio è facile immaginarne il motivo, che è soprattutto cronologico: i nuclei principali di queste prose risalgono infatti agli anni Novanta. Parti di *Vertebrata*, *Mollusca* e *Crustacea*, con le descrizioni dei singoli animali, recuperano interi nuclei del romanzo inedito del 1993 su Diafani[68]. In particolare, *Mugil Cephalus* di *Questa e altre preistorie* costituisce l'avvio del quinto e ultimo capitolo del romanzo, contenuto nel file «DYA_5_2» e duplicato in più punti dell'archivio (e pure aggregato in due file intitolati *pesci_1.doc* e *pesci_2.doc*). Di seguito si mettono a confronto la lezione del file e del testo a stampa di questa prosa:

[66] F. Pecoraro, *Tanti più* like *prende uno scatto, quanto più non andava fatto*, in M.T. Carbone (a cura di), *Che ci faccio qui?*, cit., pp. 170-171.

[67] Cfr. Accorroni, «*Inutile sperare nell'Apocalisse. Ci faremo bastare una catastrofe*», cit. Nella stessa intervista, Pecoraro riflette sui processi di riscrittura dei post per la pubblicazione su carta: «modifiche parecchie, anzi, praticamente una riscrittura. È difficile rileggersi pezzi scritti tre anni fa senza sentire il bisogno di rimetterci le mani, anche pesantemente. E poi la scrittura da blog nasce quotidianamente con i suoi tic, gli errori, le ripetizioni, tutto il difettoso che però le conferisce un sapore particolare, quello delle cose esperite e subito dette. Piatti serviti freschi, appena cucinati. Ma dopo tanto tempo occorre prendere atto del raffreddamento della scrittura, e anche, parzialmente dell'irrancidimento di certe irritazioni, di cui si percepisce tutto il momentaneo» (*ibidem*).

[68] Cfr. *supra*, p. 127, in particolare la cartella «COPIA PENNA_2_01-08» contenente al terzo livello «DIAFANI».

Tabella 2.

DYA_5_2.doc	*Questa e altre preistorie*, pp. 225-226
V	Mugil Cephalus
Mugil Cephalus. All’alba e al tramonto dopo Kàlamia e su su oltre Capo Agrea, sino allo stretto e poi lungo le falesie e le franate dell’orlo orientale di S., e poi a Palatia, Alimunda e oltre, cefali grossi e plumbei, pieni d’energia, scattano in branchi tra i massi dove vengono a pascolare il loro cibo minuto, di bestie senza denti, dalle teste ossute e dure come metallo. Belli a vedersi come pochi altri pesci, viaggiano a mezz’acqua, oppure radenti il fondo, in gruppi di quattro o cinque esemplari. Forza, velocità, movimento: sono macchine argentee, futuriste, modellate solo dalla rapidità della paura. Il corpo affusolato come lo scafo di un sottomarino, con la grande pinna caudale che si apre a ventaglio per garantirne lo scatto, è al servizio di una strana bocca leporina senza l’ombra di un dente, che li costringe a brucare come gazzelle. La voracità, cui sono costretti dall’energia di un organismo da predatori privo dello strumento essenziale della caccia, cioè di una bocca armata, li porta a nutrirsi di continuo, compulsivamente, di qualsiasi cosa sia abbastanza tenera da essere aggredita dalle sole labbra o abbastanza piccola da essere ingoiata. La loro è un’esistenza, appunto, da gazzelle: branchi di inoffensive, veloci e snelle creature dominate dalla stupidità e dal terrore. Dispongono di un cranio straordinariamente solido, inattaccabile al punto da respingere un colpo d’arpione, di un dorso spesso e muscoloso, e di un ventre invece molle, quasi pendulo, molto vulnerabile. Un cefalo, che è pesce d’acqua libera, può subire attacchi da ogni direzione, perché allora quest’asimmetria strutturale con una zona dorsale inutilmente robusta e una ventrale così esposta?	All’alba e al tramonto, dopo Kàlamia e su a nord oltre Capo Agrea, sino allo stretto e poi lungo le falesie e le franate dell’orlo orientale di Sarìa, e poi a Palatia, Alimunda e oltre, cefali grossi e plumbei, pieni d’energia, scattavano tra i massi dove venivano a pascolare il loro cibo minuto, di bestie senza denti, ma dalle teste ossute e dure come metallo. Belli a vedersi come pochi altri pesci, viaggiavano a mezz’acqua, oppure radenti il fondo, in gruppi di quattro o cinque esemplari, ma avevamo sentito dire più volte di grandi branchi in primavera. Forza, velocità, movimento: erano macchine argentee, futuriste, modellate solo dalla rapidità della paura. Il corpo affusolato come lo scafo di un sottomarino, con la grande pinna caudale che si apriva a ventaglio per garantirne lo scatto, era al servizio di una strana bocca leporina senza l’ombra di un dente, che li costringeva a brucare come gazzelle. La voracità, cui erano costretti dall’energia di un organismo da predatori privo dello strumento essenziale della caccia, cioè di una bocca armata, li portava a nutrirsi di continuo, compulsivamente, di qualsiasi cosa fosse abbastanza tenera da essere aggredita dalle sole labbra o abbastanza piccola da essere ingoiata. La loro era un’esistenza da gazzelle: branchi di inoffensive, veloci e snelle creature, dominate dalla stupidità e dal terrore. Disponevano di un cranio straordinariamente solido, inattaccabile al punto da respingere un colpo d’arpione, di un dorso spesso e muscoloso, e di un ventre invece molle, quasi pendulo, molto vulnerabile. Un cefalo, essenzialmente pesce d’acqua libera, poteva subire attacchi da ogni direzione: perché allora quest’asimmetria strutturale, con una zona dorsale inutilmente robusta e una ventrale così esposta?

Allo stesso modo, nella sezione *Vertebrata*, le prose *Diplodus Sargus*, *Serranus Gigas*, *Euscarus Cretensis*, *Muraena Helena* (pp. 226-230, salvo dunque il pezzo *Solea solea*), e l’intera sezione *Mollusca* che accoglie le prose *Octopus Vulgaris* e *Charonia tritonis* (pp. 233-235), derivano dallo stesso capitolo (dove *Charonia tritonis* è sotto il titolo di *Triton Nodiferum*). Nella sezione *Crustacea*, invece, solo *Scyllarides Latus*, la splendida descrizione della cicala del mare, la karavida

(p. 237), deriva ancora dal quinto capitolo; la parte *Homarus grammars*, dedicata all'aragosta (pp. 238-240), si rintraccia in un post del blog pubblicato il 17 luglio 2007 con il titolo *Essere astice*, da cui si avvia una riflessione a partire da *Considera l'aragosta* di David Foster Wallace[69].

Anche l'inizio della sezione *Animalia* sembrerebbe almeno in parte generato dal romanzo inedito, e dal blog stesso, che deve evidentemente aver recuperato già prima di *Questa e altre preistorie* alcune significative porzioni di queste prose degli anni Novanta. *Animalia* si apre con i tre paragrafi *Il paradiso dell'indifferenza* (pp. 207-210), *Solo quando il mare sarà morto* (pp. 211-215) e *Nulla a che fare con la pietà* (pp. 217-223): si tratta di rielaborazioni in particolare del secondo capitolo del romanzo inedito, ma almeno in parte anche del successivo post *Solo quando il mare sarà morto*, pubblicato nel blog il 30 luglio 2006[70].

Alcuni documenti consentono di gettare luce sull'allestimento del volume; rivelatori per ricostruire il processo di aggregazione delle prose, quattro file denominati dall'autore «bozza 4», con all'interno, in prima pagina, il riferimento a un «inserimento pezzi Cortellessa» già effettuato[71]. Due altri file sembrerebbero infatti confermare un attento lavoro del curatore della collana, che deve aver suggerito a Pecoraro di riprendere alcuni testi pubblicati sul blog (nei file compare un regesto di post del giugno 2008, con un riferimento a una scelta di brani di Cortellessa).

Nell'intervista del 2008 già citata, alla domanda di Linnio Accorroni su che cosa potesse essere salvato dall'inferno del mondo occidentale descritto in *Questa e altre preistorie*, Pecoraro rispondeva:

> Non credo che avremo la fortuna irripetibile di assistere/partecipare all'Apocalisse, anche perché non ce ne saranno, di apocalissi: il mondo ne ha viste molte e di vario tipo, ben prima che esistesse il genere umano. Dovremo accontentarci solo di qualche catastrofe, anzi di una sequenza di catastrofi di varia

[69] D. F. Wallace, *Considera l'aragosta*, trad. it. di A. Cioni e M. Colombo, Einaudi, Torino 2006 (ed. orig. 2005).

[70] Come spesso accade in Pecoraro, alcuni cunei già editi entrano nelle opere successive. In questo caso, ad esempio, si notino le assonanze della prosa *Paradiso dell'indifferenza* (pp. 207-210) con lo *Stradone*: «Mentre pensavamo e studiavamo una città diversa, nel senso di migliore, [...] mentre proponevamo idee aventi a che fare col modernismo, ma anche con sperimentazioni successive che riaffermavano l'idea di spazio civile, di cavo, di camera e di stanza urbana, mentre pensavamo e ragionavamo e disegnavamo, l'Urbe seguitò sempre ad andare per conto proprio [...]. Questo fu più o meno lo sfogo di uno di loro, dopo una riunione al Ministero», Pecoraro, *Lo stradone*, cit., p. 329.

[71] Si tratta dei file nominati *QUESTA E ALTRE PREISTORIE_bozza_4_1_post_redazione.doc*, *QUESTA E ALTRE PREISTORIE_bozza_4_2_pre_redazione.doc*, *QUESTA E ALTRE PREISTORIE_bozza_4_2_post_redazione.doc*, e *QUESTA E ALTRE PREISTORIE_bozza_4_2_redazionata.doc*: sono documenti duplicati in varie zone dell'archivio, in particolare nelle cartelle «PARCHEGGIO TESTI». Da informazioni contenute nei file si deduce che alcune di queste bozze erano precedentemente inserite in una cartella non presente nell'archivio, di cui è rintracciato il precedente percorso (si riporta solo dal quinto livello della directory): FICTION1/PEZZI PER ANDREA/TESTO LAVORATO/.

> intensità e portata storica, com'è sempre stato. Una catastrofe è il collasso più o meno esteso di una qualche forma di ordine, di struttura, materiale o immateriale che sia. Le più recenti sono il collasso economico globale e l'attacco terroristico di Mumbai. In questi giorni mi sto stranamente occupando della cronaca della presa di Bisanzio, 29 maggio 1453: cos'era se non una di queste catastrofi?[72]

In quei giorni l'autore stava verosimilmente riflettendo su un nucleo fondamentale della *Vita in tempo di pace*, la caduta di Bisanzio – ripensata dal protagonista Ivo Brandani sulla scorta di un volume di Stefan Zweig, *Momenti fatali* (1927) – con cui Pecoraro apre il suo primo romanzo:

> Ivo Brandani era perseguitato dal senso della catastrofe. [...] Ma come si sarebbe potuta evitare, quella catastrofe? Era un evento molto lontano nel tempo, non avrebbe dovuto importargliene. Invece gliene importava. Quelle genti non si era mai saputo bene chi fossero [...] Di sicuro si sapeva che un paio di secoli dopo la loro prima comparsa sulle sponde del Mediterraneo avevano preso Costantinopoli. E questo per lui era inaccettabile. Del resto, a partire dal 29 maggio 1453, in ogni generazione umana sono esistite persone che non riuscirono a farsi una ragione della caduta di Bisanzio. L'ingegner Ivo Brandani era tra queste[73].

3.5 *Appunti sulla* Vita in tempo di pace

La vita in tempo di pace esce per Ponte alle Grazie nel 2013 (e in nuova edizione nel 2019), ricevendo ampia attenzione da parte della critica e diversi riconoscimenti (Premio Viareggio-Rèpaci, Premio Mondello, Premio Volponi, Premio Dedalus-Pordenonelegge; entra nella cinquina del Premio Strega ed è finalista al Premio Bergamo); è successivamente tradotto in olandese, francese, spagnolo e inglese[74].

Di Ivo Brandani, sessantanove anni, ingegnere, protagonista del romanzo, si sapeva già molto da *Dove credi di andare* e da *Questa e altre preistorie*, ma anche da numerosi materiali pubblicati sul blog personale dell'autore. Nel romanzo il protagonista, sul punto di morire, lascia il suo testamento, che è anche il testamento collettivo di una generazione particolarmente odiata dai figli, quella la cui lotta in tempo di pace si è spesso ridotta a una corsa al potere. Qualcuno è

[72] Accorroni, *«Inutile sperare nell'Apocalisse, ci faremo bastare una catastrofe»*, cit.

[73] Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 9. Si veda la poesia [*Rallento allora, freno*]: «[...] / E questa è solo una città sfinita / vorrebbe nascondersi di nuovo / nelle dune antiche della costa, / di nuovo rimangiata in tufi etruschi. / Mai è stata così prossima all'oblio / l'Urbe, e qui si vede bene / che fugge da se stessa. / Io adesso svolto a destra, / Roma continua ad est verso Bisanzio», in Pecoraro, *Primordio vertebrale*, cit., pp. 100-101.

[74] *Het leven in tijden van vrede*, trad. di E. Van der Pluijm e H. Schraa, Wereldbibliotheek, Amsterdam 2017; *La vie en temps de paix*, trad. di M. Lesage, J.-C. Lattès, Paris 2017; *La vida en tiempo de paz*, trad. di P. Caballero Sánchez e C. Torres García, Periférica, Cáceres 2019; *Life in Peacetime*, trad. di A. Shugaar, Seagull Books London Ltd, London 2019.

riuscito ad arrivarci, al potere; altri, come i protagonisti di *Dove credi di andare* e come Brandani, speravano o credevano di averlo, ma l'esito per tutti loro è un sostanziale fallimento. Ivo Brandani guarda alla vita in tempo di pace come Pecoraro la osservava nella prosa *Sessant'anni di guerra* di *Questa e altre preistorie*, uno dei molti *passe-partout* per comprendere il romanzo: gli anni di pace sono stati in realtà anni di guerra di «tutti contro tutti», ovvero la guerra della lotta armata, e tra le classi sociali, e «quella degli interessi individuali per l'accaparramento di potere e risorse»[75].

Il romanzo è iscritto all'interno dell'arco di una sola giornata, il 29 maggio 2015, spezzata in inserti narrativi, catalogati ciascuno con un orario preciso; tra questi si incuneano sette nuclei narrativi di diversa lunghezza (sembrerebbero racconti o romanzi incompiuti), che narrano le tappe della vita di Brandani, così sintetizzate da Marco Bellardi:

> La vita di Brandani è tutta qui, nelle elucubrazioni di una mezza giornata in aeroporto alternate alle aperture sulle tappe fondamentali di un passato colto a passo di gambero: il disarmo alla fine di una carriera da «Ingegnere Strutturista che non progetterà mai nulla» (p. 95), travolto da incombenze burocratiche; le estati della maturità nell'amata Grecia, la passione per la pesca; i primi passi nella grande azienda, i fraintendimenti, innanzitutto di se stesso; gli anni universitari, il Movimento studentesco, le botte non prese e la scelta di passare da Filosofia a Ingegneria per costruire ponti; l'estate fulcro dell'adolescenza, la scoperta del corpo della donna; la Roma dell'infanzia nelle passeggiate obbligate con il padre, l'educazione cattolica e le leggi non scritte [...] degli amichetti sgangherati della scuola; gli anni dell'immediato dopoguerra fuori Roma, le durezze di Padre [...] e la «modalità consolatoria & accogliente» di Madre, la Buca di Bomba nel retro di casa[76].

[75] Pecoraro, *Questa e altre preistorie*, cit., p. 94. Così Daniele Giglioli sul romanzo: «Ora è il tempo del contrappasso: non vincono che i batteri e il capitale [...]. Non c'è Spitfire che tenga: il singolo non può farcela con loro, e in tanti è ancora peggio. Non mi avrete mai, era il motto di Brandani. Come no. Al cinema, forse. Mi chiedo quanto sia costato a Pecoraro drizzare il suo trionfo artistico sulle ceneri di una sconfitta così». D. Giglioli, *La picchiata fatale del pilota mancato, ovvero la vita andata come lui non voleva*, «Corriere della Sera», 2 febbraio 2014.

[76] In «Le parole e le cose», 13 febbraio 2014, <https://www.leparoleelecose.it/?p=13823> (12/22). I quindici capitoli che compongono il romanzo sono «disposti alternativamente lungo due binari: da una parte il progredire delle ore dell'ultimo giorno di vita di Brandani [...], e dall'altra il lungo tempo di pace nel secondo dopoguerra» (E. Zinato, *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*). Federico Francucci individua nell'architettura del romanzo due «opposte direzioni temporali e due scale di percezioni degli eventi» (*Francesco Pecoraro, "La vita in tempo di pace"*, «Allegoria», XXV, 68, 2013, p. 227). Il tempo è dunque disposto in una «doppia ghiera», l'ha notato Umberto Mazzei, «il cui raggio interno copre le sole dieci ore e quaranta minuti del 29 maggio 2015, mentre quello esterno abbraccia i sessantanove anni di vita del protagonista», U. Mazzei, *Il Mediterraneo e il Mondo mediterraneo all'epoca di Ivo Brandani*, «Quattrocentoquattro», 29 maggio 2015, ora disponibile all'indirizzo <https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2015/05/29/

I cunei narrativi seguono dunque un ordine preciso nella narrazione degli episodi, che risalgono all'infanzia: il pensiero va alla *Coscienza* di Svevo, il cui tempo però era un «tempo malato» (Robbe-Grillet), il tempo dell'inconscio. Zeno immaginava una «catastrofe inaudita» provocata da un grande ordigno posto al centro della terra. Ivo Brandani parla spesso di «inaudito», ma qui l'ordigno è già esploso. Nel tempo di pace rimane la debole traccia di una grande 'Buca di Bomba', che ricorda un'epoca in cui l'uomo attraverso il conflitto arrivava a conoscere sé stesso; Ivo bambino inciampa e cade nella buca, disobbedendo 'involontariamente' al divieto del padre: «tu non ci cadere dentro»[77].

All'avvio del romanzo, Brandani è all'aeroporto di Sharm el-Sheikh, dove attende di salire sull'aereo che lo riporta a casa. Muore su un Boeing 787 prima di atterrare in Italia, a causa di un parassita inalato in Egitto[78]. Se si pensa a un'opera molto nota come *Nonluoghi* di Augè, qui 'Pierre Dupont' arriva invece all'aeroporto di Parigi e sale su un aereo Air France, sfoglia una rivista della compagnia aerea e attende il decollo per sorvolare il Mediterraneo, il Mare Arabico e il golfo di Bengala[79]. Per Ivo Brandani il viaggio è al contrario: sta tornando

il-mediterraneo-e-il-mondo-mediterraneo-allepoca-di-ivo-brandani/> (12/22). Mazzei ha offerto una delle letture più interessanti del romanzo, partendo dall'opera di Braudel *La Méditerranée et le Monde méditerranée à l'époque de Philippe II* (Armand Colin 1949).

[77] Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 469. Ne ho scritto in E. Carbé, *Francesco Pecoraro. La vita in tempo di pace*, «Doppiozero», 12 novembre 2013, <https://www.doppiozero.com/francesco-pecoraro-la-vita-in-tempo-di-pace> (12/22).

[78] Così Lorenzo Marchese: «racconta di un lungo viaggio in aereo che ne contiene uno più intimo e devastante, il viaggio di un batterio mortale all'interno di un corpo morente, come ogni corpo umano in fondo è. L'attacco virale presentito dal protagonista si svolge sui binari paralleli di un trauma storico non vissuto e perturbante, cioè la Presa di Costantinopoli nel 1453, e del contagio dei parassiti, che è resa la proiezione microscopica di un'invasione globale nelle pagine, secondo me, più efficaci e originali dell'intero romanzo», L. Marchese, *Contro la Vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro – Parte prima*, «Quattrocentoquattro», 20 marzo 2014, ora disponibile all'indirizzo <https://quattrocentoquattro.com/2014/03/20/contro-la-vita-in-tempo-di-pace-di-francesco-pecoraro-prima-parte/> (12/22).

[79] M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di D. Rolland, Elèuthera, Milano 1993, p. 50 (ed. orig. 1992). Nel racconto *Uno bravo* di *Dove credi di andare*, l'ingegner Carlo Corrazzi è in volo («eccolo in stand by», p. 173) e legge una rivista trovata sulla tasca del sedile: «se qualcuno poco informato o, per dire, un alieno, dovesse farsi un'idea del mondo da queste riviste, gli risulterebbe un paradiso quieto e riposante, conciliante e conciliato» (*ibidem*). Si vedano anche le poesie *Aeroporto*: «Ed ecco l'aeroporto, / immobile, sospeso / tra l'aria respirabile / e quella adatta al volo. / Bisogna attraversarlo / in senso trasversale. / L'iter procedurale / che mi sospinge avanti / mi toglie ad una ad una / le ragioni del viaggio. / Il pavido trasogno / nella sala d'imbarco, / da dove s'intravede / un grande trapezio / sagomato / un cilindro imbutito / un apice ogivale rivettato. / Ecco l'era del fuoco, / le tracce degli eccessi / di potenza aeronautica. / Porzioni di velivolo / tenute su con viti a testa piatta / sporche di bave d'olio / brunite da selvagge combustioni. / Da umano, / ridotto a passeggero, / coinvolto in un decollo, / trascinato in cielo», in *Primordio vertebrale*, cit., pp. 32-33; e *Milano Malpensa*: «Ch'era notte / Sala d'imbarco / Pinne d'aereo / Oltre le vetrate / File di bravi soldati / In grigio-valigetta / Fuori il mondo / Del divino aeronautico / Li ignora, indifferente / Una macchina attende / Complessa / Più della somma / Di tutte quelle teste / E bella più di quanto / Saranno mai capaci di capire», ivi, p. 103.

in Occidente e si trovava in Egitto per reinventare l'Oriente (Edward Said), ovvero per lavorare alla costruzione di una finta barriera corallina in sostituzione di quella vera, ormai morta. A questo aereo si contrappone lo *Spitfire*, il caccia amato da Brandani («funziona come funziona la pelle, cioè riassume, protegge e, come la pelle, può rompersi in qualche punto senza che l'insieme ne soffra in modo determinante», p. 71), simbolo del tempo di guerra ma anche dell'estetica perfetta associata alla funzionalità. Così Cortellessa:

> Non è un caso che emblema della salvezza cercata da Ivo Brandani – quasi-settantenne ingegnere-filosofo devastato dalle illusioni perdute del Novecento – sia un aereo: il «Sacro Inarrivabile Spitfire», il caccia perfetto della Seconda Guerra un cui relitto-monumento occhieggia nella Città di Mare dei più sacri ricordi estivi. Emblema del secolo coraggioso e sanguinario che quella forma invincibile ha espresso: cui è seguito un Tempo di Pace «che non crede a niente»[80].

Il capitolo intitolato *Ponte e porta* disvela la spinta ideativa da cui parte il romanzo: è il saggio di Simmel che abbiamo rintracciato già nel testo inedito *Delimitazioni* e poi in *Delimitare e abitare* di *Questa e altre preistorie*[81]. L'attività di collegamento e separazione coincide con il pensare, dice Ivo Brandani: «non facciamo che smontare e rimontare continuamente finché non vi troviamo un senso»[82]. Questo pensiero lo coglie di fronte alla visione di un ponte durante un viaggio in Scozia: il Firth of Forth Bridge è la dimostrazione della sintesi degli opposti, «un dispositivo che definisce la soluzione di una tensione secolare»[83]. Il ponte cambia il modo di pensare di Brandani e diventa la scommessa per costruire un mondo ordinato[84]. Ma arriva il Sessantotto, Ivo vi partecipa e allo stesso tempo si dissocia, cioè non partecipa mai veramente: è come sempre dimidiato.

[80] Cortellessa, *Il groviglio Italia verso il cuore di tenebra*, cit.

[81] Cfr. *supra*, p. 138.

[82] Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 282.

[83] Ivi, p. 290.

[84] Cfr. in *Primordio vertebrale* i seguenti versi: «I ponti in strenue arcate / misurano interdetti / il Reno intento / A dispiegarsi in acqua. // Il nocciolo palpabile d'Europa / è fatto d'autostrade / boschi e pioggia. / Vi affonda le radici / il Novecento / e tracce di moderno / emergono conflitte dappertutto // [...]», p. 40. Su questi temi deve aver influito, oltre a Simmel, anche Heidegger, si pensi esempio al saggio *Costruire Abitare Pensare*: «In che misura il costruire rientra nell'abitare? [...] Prendiamo come esempio per la nostra riflessione un ponte. Il ponte si slancia "leggero e possente" al di sopra del fiume. Esso non solo collega due rive già esistenti. Il collegamento stabilito dal ponte – anzitutto – fa sì che le sue rive appaiano come rive. È il ponte che le oppone propriamente l'una all'altra. L'una riva si distacca e si contrappone all'altra in virtù del ponte [...]. I pilastri del ponte, saldamente piantati nel letto del fiume, reggono lo slancio delle arcate, che lasciano libera la via alle acque. [...] Anche là dove il ponte copre il fiume, tiene la sua corrente in relazione con il cielo, in quanto l'accoglie per pochi istanti sotto la luce delle arcate e quindi di nuovo la lascia andare», si cita da M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976 (ed. orig. 1957), pp. 96-108 [101]. Ma si pensi anche a Koolhaas: «Le stazioni si dispiegano come farfalle d'acciaio, gli aeroporti scintillano come ciclopiche gocce di rugiada, i ponti uniscono sponde

Il mondo di Brandani è un mondo che parte dalle geometrie del quartiere Prati di Roma, con una sfida impossibile al labirinto: fuori dal quartiere romano in cui è nato c'è il caos, con demolizioni e ricostruzioni mai compiute fino in fondo[85]. Quel quartiere è il luogo dell'infanzia di Brandani, perduto con il passare degli anni, con la morte di 'Madre' e di 'Padre', con la vendita della casa di famiglia e la conseguente perdita degli oggetti quotidiani di un tempo[86].

L'acqua è invece è l'attaccamento alla vita, il mistero: in *Dove credi di andare* c'era un tentativo della fuga verso l'Idea del Mare, in *Questa e altre preistorie* l'acqua era un'intuizione di vita, la «Soluzione-Madre»[87]. Ivo Brandani prova un inaudito 'Senso del Mare', che è prima, più inconsapevolmente, il senso delle estati della giovinezza sulla costa tirrenica, e successivamente, da adulto, il piacere provato nell'isola greca. È sopra il mare, infine, sull'aereo che lo riporta in Italia, che si compie il destino: Ivo guarda dal finestrino e non riconosce più il suo Paese: «che città è quella? Quale regione stiamo sorvolando? Non dovremmo essere più bassi?»[88].

L'architettura della *Vita in tempo di pace* si fonda su slittamenti tra la prima e la terza persona (già visti nel racconto *Il Match* di *Dove credi di andare*[89]), e sull'uso della seconda persona in funzione di monologo di Brandani o di dialo-

spesso trascurabili come versioni grottescamente ingigantite di un'arpa. A ogni ruscello il suo Calatrava», R. Koolhaas, *Junkspace,* Quodlibet, Macerata 2006 (ed. orig. 2002), p. 95 (cfr., nello stesso volume, *La Città Generica*, ivi, p. 25 e sgg.).

[85] Pecoraro lo racconta in *Forma urbis & forma mentis* in *Questa e altre preistorie*, pp. 45-47. Così Gabriele Pedullà: «la città ideale di Brandani, che si incarna nella geometria del quartiere Prati, risponde a un sogno di purezza assoluta che finisce per considerare gli stessi abitanti, questi disgustosi infestatori, come una potenziale minaccia all'ordine della linea retta. L'ossessione per le fortezze (che permette di avvicinare Pecoraro al Sebald di *Austerlitz*) è una diretta conseguenza di questa tendenza a considerare gli uomini soprattutto nella loro dimensione di distruttori della perfezione formale dei puri volumi», *Il grande romanzo neodarwiniano*, «Il Sole 24 ore – Domenica», 2 febbraio 2014, in versione estesa in «Le parole e le cose», 13 febbraio 2014, <https://www.leparoleelecose.it/?p=13823> (12/22). Anche Andrea Bajani ha accostato il romanzo a Sebald nella sua recensione *Dove si nasconde la rabbia in questi tempi di pace*, «la Repubblica», 18 ottobre 2013.

[86] Si veda, anche in relazione al tema degli aerei da guerra, la poesia [*Palazzine per morti*] di *Primordio vertebrale*: «[...] Il Padre che si volta / sorride ai comandi / del trimotore / da combattimento. / Sembra un uomo / simpatico e poi, certo: / Aria Coraggio Guerra / La madre di cotone / a fiori sorride seduta / le gambe snelle [...] / Ognuno al posto / assegnato dalla Patria. / La foto dell'Amore / prima della Catastrofe / [...]», pp. 110-111.

[87] Sul tema dell'acqua è rilevante la seconda sezione di *Primordio vertebrale*, *Madre acqua*, pp. 57-81. Insisto sulle poesie perché ritengo che i versi di Pecoraro, sia nella silloge pubblicata ma anche negli inediti conservati nell'archivio digitale (e che in parte risalgono agli anni Ottanta), siano un deposito primario di immagini e narrazioni, un motore di avvio dei romanzi e dei racconti.

[88] Così nel racconto *Happy Hour* in *Dove credi di andare*: «Scusa, ma che città è questa? Perché ridi? Che città è questa?», p. 75. Su Brandani che osserva il paesaggio italiano dal finestrino dell'aereo si è particolarmente soffermato L. Mondo, *L'ingegnere in Egitto nell'odiosamata Città di Di*o, «Tuttolibri», 14 giugno 2014.

[89] Pecoraro, *Dove credi di andare*, cit., pp. 99-119.

go narratore-personaggio. Mazzoni ha descritto questi passaggi come «tecnica narrativa neo-modernista, che intreccia racconto in terza persona, monologo interiore e brani riflessivi di romanzo-saggio, e su uno stile idiosincratico e riconoscibile»[90]. Giglioli rintraccia invece nel romanzo una «tonalità emotiva dominante» a cui si oppone «una muraglia cinese di spietata precisione nomenclatoria, prelevando copiosamente dai linguaggi settoriali più tecnici (architettura, archeologia, geologia, chimica, biologia) e concedendosi di rado l'ambiguo sollievo della metafora, figura della fusione, dell'amalgama tra Io e mondo»[91].

Proviamo ora a entrare nella complessa officina di questo romanzo partendo da alcune dichiarazioni dell'autore. Una prima riflessione è stata offerta da Pecoraro nel corso del già menzionato seminario del marzo 2016 all'Università di Pavia, in cui ha descritto, almeno per la stesura dei romanzi, una tecnica basata sull'assemblamento di 'moduli':

> scrivo per moduli, a meno che non sia un racconto [...] per questo poi fatico anche a definirmi scrittore, quindi se mi capita che di una certa cosa ho voglia di scrivere, io in genere giro con il tablet e la scrivo lì, dopodiché mi spedisco questi file e li inserisco o non inserisco nel testo che sto scrivendo, o comunque li raggruppo per directory. A un certo punto diciamo sotto la grande directory [...] – in questo momento sto scrivendo un libro che ha un titolo provvisorio che sia chiama "Ristagno" – [...] ho tutta quanta una serie di sottodirectory che riguardavano vari argomenti, [...] in cui ci sono questi moduli. Il mio compito da un certo momento in poi è prendere quei moduli e comporli, buttare quelli che non mi piacciono, spesso sono ripetitivi, spesso mi rendo conto che scrivo le stesse identiche cose con qualche parola differente, [...] è come se ci fosse una traccia già... come se dopo aver scritto una cosa su un certo argomento, con un certo soggetto, si fosse creato un solco mentale di cui non sono assolutamente consapevole, e se ci ritorno è su quel solco che rivado, mi ritrovo dei doppioni ecc., e quindi poi il grosso lavoro è rimettere insieme questi pezzi e integrarli con quelli che mancano[92].

[90] G. Mazzoni, *La vita in tempo di pace*, «Le parole e le cose», 24 gennaio 2014, <https://www.leparoleelecose.it/?p=13605> (12/22). Così Giulio Ferroni: «talvolta il personaggio parla di sé in prima persona; ma il più della narrazione si dispone in terza persona, mentre in vari casi la voce narrativa arriva a prendere di petto il personaggio, rivolgendosi a lui alla seconda persona», G. Ferroni, *La guerra in tempi di pace. Il romanzo di un giorno che vale settant'anni*, «l'Unità», 21 gennaio 2014.

[91] Giglioli, *La picchiata fatale del pilota mancato*, cit.

[92] *Letteratura e web*, con Francesco Pecoraro e Gilda Policastro, cfr. *supra*, nota 16. *Ristagno* è il titolo provvisorio del romanzo *Lo Stradone*; un confronto tra i due romanzi è offerto da Raffaele Donnarumma: «È stato *La vita in tempo di pace*, uscito nel 2013, e salutato da molti con adesione, a mettere Pecoraro al centro della scena della narrativa italiana di oggi; ma credo che *Lo stradone* sia il suo libro più bello e, senz'altro, uno dei migliori degli ultimi anni. *Lo stradone* ha più libertà che *La vita in tempo di pace*: perché non si dà una griglia strutturale così rigida (che era, là, l'alternarsi fra il progredire temporale della cornice e il regredire della storia); perché, pur riflettendo sulla storia italiana più o meno recente, non si pone il compito didattico di illustrarne un'intera epoca, rischiando le anchilosi del romanzo a tesi; perché

In un'intervista del 2021, Pecoraro racconta l'evoluzione del suo metodo di lavoro, che se nei primi racconti, come abbiamo visto, si basa anche su schemi provvisori, per i romanzi è affidato a nuclei di scritture, aggregate e organizzate in directory, la cui cartella principale, per *La vita in tempo di pace*, era «Spitfire», titolo provvisorio del romanzo:

> Il mio modo di lavorare è molto cambiato nel tempo. Il caos che sta dietro i miei primi lavori, non è lo stesso tipo di caos con cui sono riuscito a costruire gli ultimi. Solo i racconti di *Dove credi di andare*, e nemmeno tutti, nascono da uno schema, un progetto, un'intenzione precisa, un piano di lavoro. Anzi, quando ho fatto un piano di solito non l'ho realizzato. Però, nella stesura di un testo, a un certo punto, cioè molto presto, è necessario un sistema di organizzazione, sia dei materiali di appoggio, testuali e visivi, sia delle varie versioni che vengono ad accumularsi. Da qui cartelle e sottocartelle e sotto-sottocartelle, talvolta raddoppiate da me, per paura di perderle, ma più spesso moltiplicatesi da sole per motivi che ignoro. Anche il conferimento al PAD di Pavia fu un atto auto-conservativo. L'idea che lì ci fosse riposta la mia roba – parte della mia roba – mi dava e tuttora mi dà una certa tranquillità. Comunque, una volta creata e nominata la cartella – per *La vita in tempo di pace* (VTP) fu inizialmente la cartella *Spitfire*, titolo provvisorio del libro – relativa alla costruzione di un testo, poi tutto ciò che è attinente finisce lì dentro possibilmente in sotto-cartelle. Dopo di che, revisione dopo revisione, arrivo a un testo, ancora molto difettoso, che mando all'editor. Da quel momento parte un'altra storia[93].

Nella stessa intervista, Pecoraro dichiara di aver iniziato a lavorare al progetto del romanzo nel 2010, anche con il recupero di alcuni testi precedenti (in particolare il capitolo *Sofrano*) riscritti per l'occasione:

> Sono passati 11 anni da quando iniziai a lavorare seriamente a *Spitfire*, divenuto poi *La vita in tempo di pace*, e molti di quei file primordiali sono stati cancellati. [...] quando ho finalmente raggiunto un'idea d'insieme (con il doppio svolgimento temporale), ho lavorato sugli elementi, smagrendoli irrobustendoli

non vuol essere il grande romanzo italiano; perché, ancora più radicalmente, non è neppure un romanzo»; e ancora: «meglio ancora di quanto accadesse nella *Vita in tempo di pace*, Pecoraro rifà un suo Gadda come scrittore dell'*indignatio*, con le sue invettive, le sue grottesche e i suoi elenchi furibondi, e della pluralità tonale (non solo, banalmente, linguistica)», R. Donnarumma, *Lo stradone*, «Allegoria», III, 80, luglio/dicembre 2019, pp. 192-193.

[93] G. Raccis, *Fuori dagli schemi 12. Francesco Pecoraro*, cit. Sul titolo provvisorio cfr. Gabriele Pedullà: «Pare che la prima ipotesi dell'autore fosse quella di intitolare il proprio romanzo *Spitfire*, dal nome del caccia inglese più ammirato dall'ingegner Brandani. Eppure, è sufficiente tradurre in italiano il nome dell'aereo da guerra – alla lettera "Sputafuoco" – per poter leggere in questo titolo mancato una pertinente descrizione del suo protagonista. Brandani riversa contro il mondo il suo dolore e le sue frustrazioni: conosce (e ci fa conoscere) attraverso l'insofferenza e persino l'intolleranza. Il viaggio al ritroso nel tempo è dunque anche, da questo punto di vista, un viaggio all'origine del tormento del protagonista», *Il grande romanzo neodarwiniano*, cit.

> e inventandone di nuovi. Alcuni materiali del romanzo, non moltissimi, erano già stati elaborati in forma diversa già qualche anno prima. L'averli ripresi ha significato un faticosissimo lavoro di riscrittura totale. Ri-elaborare è più faticoso e difficile di elaborare e credo che capiti di farlo a molti scrittori. Il capitolo su cui ho lavorato di più, con risultati non del tutto omogenei col resto del libro (se ne accorse Angelo Guglielmi), è *Sofrano*, il più puramente "narrativo" di tutti. Ma andare a ripescare i vecchi file per mostrare un procedimento di rielaborazione su cui non ho mai riflettuto è cosa che davvero non mi sento di fare. Mi emoziona, mi rimette in circolo un sacco di dubbi su come VTP poteva essere e non è stato. Gli arnesi di bottega e i pezzi scartati, che poi riletti non sono tanto male (mi chiedo perché li avrò scartati), li lascerei dove sono, al riparo nelle sub-directory delle sub-directory delle sub-directory[94].

Al «riparo nelle sub-directory», ovvero in quel groviglio di cartelle e documenti che almeno in parte possiamo osservare nell'archivio digitale affidato all'Università di Pavia, il tavolo di lavoro di questo romanzo è costituito da un'immensa raccolta di materiali avantestuali, da cui tentiamo un primissimo campionamento, e per cui saranno necessari verifiche e approfondimenti.

La più antica traccia di questo romanzo, salvo nuovi ritrovamenti nell'archivio, si ritrova nel romanzo inedito del 1993: il primo capitolo descrive infatti la nave *Kanaris*, che collegava il porto del Pireo alle Cicladi e al Dodecaneso; nel capitolo *Sofrano* della *Vita in tempo di pace* Brandani, sulla nave per Milos, ricorda l'estate del 1969, quando aveva preso un traghetto per l'isola in cui la compagna Clara lo avrebbe poi tradito (pp. 187-198). Da questo primo capitolo ci sono prelievi anche puntuali; è il caso ad esempio del personaggio MacWhirr del *Tifone* di Conrad (1902), a cui si fa riferimento anche nel romanzo inedito:

[94] *Ibidem*. Pecoraro si sta forse riferendo a una recensione di Angelo Guglielmi apparsa sull'«Unità», in cui il critico avanzò qualche dubbio sulla tenuta del romanzo, costruito da un numero così alto di episodi «da apparire più che un'unica narrazione tanti racconti poi riuniti a unità». Nei nuclei narrativi, e tra questi *Sofrano*, Guglielmi rileva una variazione di registri e di modelli: «mi chiedo se questo vagabondaggio tra classici ottocenteschi, spunti avanguardistici, intuizioni postmoderne e prove trash di narrativa contemporanea sia la forza del romanzo di Pecoraro (e può essere) o il segno della sua debolezza. Debolezza in quanto raccolta di brani diversi, di fattura spesso magistrale, magari scritti in tempi successivi, in randagia ricerca dei modelli espressivi a ciascuno più conveniente e dunque mancante del respiro necessario per sostenere un romanzo di oltre 500 pagine», A. Guglielmi, *Pecoraro tra classicisti e spunti avanguardistici. Forza o debolezza?*, «l'Unità», 11 gennaio 2014. Gabriele Pedullà si soffermò in maniera particolare su *Sofrano*, ritenendolo il «più memorabile capitolo del libro»: «in una ottantina di densissime pagine (quasi un romanzo nel romanzo), evitando i luoghi comuni dei sociologi per le vertigini dell'allegoria, Pecoraro è il primo scrittore a raccontare il maniera davvero plausibile il rapido trapasso di una generazione dagli ideali rivoluzionari ed egualitari di gioventù alla definitiva integrazione dei contestatori in quello stesso sistema che sognavano di abbattere. E ci riesce mettendo in scena un incontro faustiano con un diavolo griffato Abercrombie & Fitch e Baume & Mercier», *Il grande romanzo neodarwiniano*, cit.

> Se su una nave o su un aereo non incontrerete la figura di comandante che vi aspettate, auguratevi allora di aver incontrato un Mac Whirr, l'uomo "comune, insensibile e imperturbabile" che Joseph Conrad mette a capo del *Nan-Shan* in Tifone. Un uomo "serenamente sicuro di sé stesso" che "non sapeva cosa fosse la vanità". Solido, competente, privo di fantasia anche se magari scortese o sgraziato, inelegante o trascurato nella figura. Sono convinto che i Mac Whirr, ovvero gli "uomini completamente dediti alle realtà concrete", costruiscano, mantengano e facciano procedere a buon fine non solo le navi, ma il mondo intero, purché siano preventivamente informati della destinazione e del carico. La loro intelligenza e le loro qualità umane, la loro immaginazione, la loro stessa moralità, non ci interessano. Ci interessa invece che siano abili e competenti al momento giusto[95].

E ancora, poco oltre:

> Le navi, più dei i treni e degli aerei, sono oggetti "a reazione poetica". Viste da lontano in navigazione, le navi elleniche appaiono nel pieno del proprio instancabile, glorioso, lavoro di collegamento tra le isole. Il loro partire e ritornare, e ancora partire, da e verso gli stessi luoghi – sulle carte le rotte sono tracciate come linee curve stabilite una volta per tutte – il loro apparire all'orizzonte come bianchi monumenti flottanti, gli stessi giorni della settimana, per anni, conferisce loro il prestigio delle vere istituzioni umane[96].

Anche nei capitoli successivi, che descrivono l'isola e raccontano storie sull'isola, compare qualche frammento che richiama *La vita in tempo di pace*, e un primo riferimento a Bisanzio, che nel romanzo inedito è nominata nel terzo capitolo, nella descrizione di un affresco in una chiesa ortodossa:

> È chiaro che il tempo non si ferma nemmeno qui dove lo vorresti immobile nel vento, dove il passato resiste strenuamente e lotta per restare vivo, dove i moli in costruzione si interrompono, dove nulla si compie veramente e le balaustrate dei terrazzi non si chiudono, le ringhiere non raggiungono i sostegni, le case aspirano tutte ad avere un altro piano, dove un pittore affresca una chiesa con le icone di Bisanzio e i pesci si ostinano ad abitare da anni e anni le stesse tane[97].

[95] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo PAD Francesco Pecoraro, *DYA1_2.doc*. Così nella *Vita in tempo di pace*: «Il mondo ha bisogno di uomini come il capitano McWhirr, che al comando del Nan-Shan fronteggia il Tifone di Conrad: testardi, 'privi di immaginazione', ma capaci di fare bene il loro lavoro, competenti in quello che fanno… La ridicola 'creatività' di coloro che si considerano artisti – di quelli che devono 'sentirsi liberi' e 'non accettano condizionamenti', che vedono l'opera come frutto di arbitrio, invece che di vincoli – non è per l'ingegnere…» (p. 300).

[96] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo PAD Francesco Pecoraro, *DYA1_2.doc*, cfr. anche *supra*, p. 133 nota 40.

[97] *Ibidem*. E ancora, poco oltre nello stesso capitolo: «L'universo organizzato in una visione religiosa che risale a Bisanzio e da allora non è mai cambiata» (*ibidem*).

Altri file, risalenti al 1999, forniscono interessanti materiali genetici del romanzo. Si veda in particolare un appunto datato 28 agosto 1999 riguardante il 'Senso del Mare', a cui *La vita in tempo di pace* poi dedica un intero capitolo:

> ogni notte in agosto all'isola seduto sulla punta del molo che dalla spiaggia punta dritto ad est e si protende sul mare per poche decine di metri con qualche barca ormeggiata al fianco e guardo la scia della luna sull'acqua, quando c'è la luna, oppure fisso la leggerissima luminescenza della linea dell'orizzonte oppure guardo lontano verso il Capo. Faccio tutte queste cose per lasciar affiorare ancora una volta in me il *senso del mare*. È qualcosa che si tiene nascosto e che ha a che fare con la felicità più pura e piena che abbia mai provato, la felicità dell'acqua e dell'estate. Ma ne esiste una versione invernale più sottile e più difficile da evocare[98].

Una nota del giorno successivo, sulla generazione nata alla fine della guerra, dà spazio a una riflessione che ci riporta al tema fondativo del romanzo:

> sono nato giusto alla fine della guerra e sono vissuto sempre in tempo di pace. Delle due opzioni fondamentali (e in fondamentale opposizione) della storia ne ho conosciuto *direttamente* solo una. Qualcuno potrebbe obiettare che non si è trattato di pace, perché di guerre ce ne sono state tante e in occidente si è trattato di guerra non guerreggiata, cioè "fredda". È vero. Però nessuno ha chiesto a me o a qualcuno dei miei amici di vestirmi da soldato e partire per un qualsivoglia fronte. Nessuna città d'Italia è stata nel frattempo bombardata. Insomma la mia generazione è stata risparmiata dalla guerra. Siamo nati vissuti invecchiati nella pace[99].

Risale infine all'8 settembre 1999 una nota sugli aerei, in seguito a una visita all'Imperial War Museum di Cambridge:

> visitato in agosto il museo aeronautico di Duxford. Bellezza degli aerei. Spitfires, Hurricanes, F86, Mig15, Mig 21, Mig 23, decine e decine di aerei uno più bello dell'altro. Passioni infantili tornate a galla. Ma perché molti aerei, soprattutto i caccia più micidiali, ci appaiono così belli? Perché sono tanto più belli, per esempio, delle automobili? Eppure sono forma tecnica *necessaria*. L'opzione estetica, a rigore di logica, non vi dovrebbe essere presente, come invece accade

[98] Ivi, *varie2.doc.*, nota del 28 agosto 1999. Cfr., nel romanzo: «Qui è diverso. Nelle notti di luna, c'è un momento che vai fino alla punta del molo a cercare il Senso del Mare e ti sembra di stare sul punto di agguantarlo, prima che si neghi e si allontani», Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 82 (e *passim*).

[99] Ivi, 29 agosto 1999. Cfr. *Sessant'anni di guerra*, in *Queste e altre preistorie*, cit., e, nel romanzo, il seguente passaggio: «Cos'è stato vivere settant'anni in Tempo di Pace? In cosa fummo diversi dai padri e dai padri dei padri? [...] Mai c'è stata una pace così lunga, credo. Sì, certo, nel mio tempo si fecero un'infinità di guerre, ma sempre fuori confine, con un coinvolgimento più che altro politico, quindi simbolico, oppure militare, ma limitato. La Guerra Fredda: Corea, Vietnam, la partecipazione a invasioni di Paesi islamici e apparentemente lontani», Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 225.

per le automobili dove lo styling è praticamente tutto e dunque l'intenzione estetica dovrebbe produrre più frequentemente bellezza. E invece le auto sono sempre più frequentemente grottesche nel loro sforzo di piacere, mentre gli aerei da guerra, costruiti non certo per piacere a qualcuno, possiedono una bellezza e un fascino irresistibili[100].

Un altro file del 1999, intitolato *memorie1.doc*, contiene un elenco puntato di nove pagine con numerosissimi spunti che si rintracciano poi sviluppati nella *Vita in tempo di pace*. Si citano solo alcuni stralci esplicativi:

la fossa piena di ortiche gigantesche dove precipitai non so come e la paura del precipitare; [...] la paura che avevo di mio padre; [...] il grossissimo e torreggiante maestro Proia il cui nome resterà per sempre scolpito nella mia memoria, [...]; il giorno glorioso che menai a Nasini e ne ebbi sempiterna fama e rispetto e diventai quello-che-ha-menato-a-nasini (l'uomo che uccise liberty valance); [...] il mare rivisto dopo anni dall'alto di una palazzina appena giunto per la prima volta ad Anzio: azzurro e stupefazione e tutte quelle strisce più chiare e più scure sulla superficie dell'acqua che non sapevo cosa fossero; [...] Valle Giulia e la paura che mi prese nel veder volare sampietrini da 12x12x15 [...]; Susanna: veniva sempre alla Pro Loco nella noia indicibile di Rocca di Papa nel 1960: si giocava a ping pong e cercai di farmi notare da lei per tutto quel mese di settembre, finché una sera la vidi fare lingua in bocca dietro un cantone con un certo Massimo Brandani (ricordo il nome!), uno che piaceva alle ragazze, coi capelli lunghi lisci e la zazzera, mentre i miei capelli già si diradavano sulla fronte e avevano un'aria contorta e sofferente: anche quella volta fu un tremendo buco nell'acqua: in tv davano le olimpiadi[101].

È chiaro insomma che già negli anni Novanta si erano delineati, in maniera molto compatta, idee e frammenti testuali anche piuttosto estesi della futura *Vita in tempo di pace*. Ulteriori indagini potranno fornire un quadro più chiaro della genesi del romanzo[102], ma possiamo sin da ora segnalare almeno quattro fasi

[100] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo PAD Francesco Pecoraro, *varie2.doc*, nota dell'8 settembre 1999. Cfr. nel romanzo: «Ha passato la vita in ammirazione di tutte le macchine volanti: aeroplani, elicotteri, missili. [...] Da ragazzo montava modelli in plastica [...]. All'inizio aveva lavorato su un P40 e ne era rimasto affascinato [...]. Aveva montato anche uno Stuka, bombardieri Boeing B17 e B29, Mosquitos, il caccia P51 Mustang. Poi erano comparse le macchine che avrebbero costituito i due idoli principali, uno americano e uno russo, destinati a fare da dioscuri ai lati del Sacro Inarrivabile Spitfire: l'F836 Sabre e il Mig 15», Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 68 (e *passim*, in particolare le pp. 72-75).

[101] Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo PAD Francesco Pecoraro, *memorie1.doc*.

[102] Tra i file, si segnala ad esempio nella cartella «FLOPPY 4» il documento *acqua.doc*, i cui metadati tecnici non forniscono elementi di datazione, e tuttavia la cartella di provenienza del file lascia supporre che si tratta di materiali precedentemente conservati su floppy, forse databili agli anni Novanta. Si cita dal documento: «L'acqua. A un certo punto della sua vita, verso i trent'anni, l'uomo si accorge dell'importanza e del significato che l'acqua riveste nel-

più avanzate e documentate nell'archivio con sufficiente chiarezza: 1. una prima aggregazione di file e materiali risalenti al 2006 e 2007, riuniti sotto il titolo provvisorio *Grande romanzo italiano*: crediamo di poter ricondurre questa fase *grossomodo* al 2008; 2. una fase di transizione tra il 2008 e il 2010: i materiali di *Grande romanzo italiano* sono riaggregati, stampati e poi rielaborati, arrivando gradualmente a un testo più maturo; 3. una fitta fase di elaborazione con il titolo *Spitfire*, testimoniata da stesure che vanno dal novembre 2010 al novembre 2011 e che hanno in prima pagina un'immagine con l'illustrazione dell'aereo; 4. una fase di lavoro molto avanzata, risalente a giugno-settembre 2013 (a ridosso quindi della stampa del romanzo), insieme con la casa editrice. Vediamo nei dettagli questa ipotesi cronologica.

1. Una prima aggregazione di file si rintraccia nella directory contenuta nell'hard disk esterno e nominata «ROMANZO_ITALIANO_1», che contiene a sua volta «IL GRANDE ROMANZO ITALIANO_1»: la cartella è organizzata in sette directory di temi e schemi provvisori: «APPUNTI SULLA CITTA' DI DIO», «IL SENSO DEL MARE», «LA CONVERSIONE», «LA MORTE DI DIO», «PIANIFICAZIONE E APPUNTI», «SOFRANO RISCRITTO», e «UN MONDO ANALOGO», con documenti risalenti perlopiù al 2007 ma anche al 2006. Tra questi, le parti più fittamente elaborate sono i testi *Sofrano* e *Un mondo analogo* (quest'ultima ha sei stesure risalenti all'estate del 2006). La cartella contiene anche un interessante file nominato *Ivo_appunti biografici_1.doc*, con sei pagine di appunti sulla figura di Brandani e su alcuni snodi importanti del romanzo qui definiti 'sopraffazioni' (es. «Terza Sopraffazione: Sofrano: 1975, da riscrivere: Ivo è ingegnere»).

2. Nella seconda fase collochiamo i testi di *Grande romanzo italiano* aggregati nelle cartelle «LAVORO ROMANZO_1_2» e «LAVORO ROMANZO 2», duplicati in varie zone dell'archivio e in modo particolare nelle directory di «PARCHEGGIO TESTI». Nella prima cartella (citiamo nell'assetto della versione contenuta nell'hard disk esterno), è contenuta una directory chiamata «GRANDE ROMANZO ITALIANO_FILES DA STAMPARE» in cui si riuniscono numerosi documenti risalenti al 2008, e un file nominato *Elenco ca-*

la sua esistenza. L'acqua del mare. Dunque del mare. Dalle sue prime preistoriche vacanze balneari passate su una spiaggia del tirreno alla fine degli anni '50 fino a questo momento, in cui siede sulla sua riva, il mare è stato il sogno di ogni inverno e la magia di ogni estate. Non che rifiuti o non gli piacciano altri tipi di paesaggio (non dice di *preferire* il mare alla montagna, per es.), è che al mare e all'acqua sono legati tutti gli eventi *lirici* della sua vita, tutte le poche epifanie di felicità assoluta che ha avuto la fortuna di sperimentare. Si tratta di momenti in cui la sua mente ha fatto provviste di felicità per il futuro. Li ha messi da parte in modo tale da poterli continuamente richiamare alla coscienza e potersene nutrire ancora e ancora, come si fa con una bevanda meravigliosamente gradevole, a piccoli sorsi, con la cannuccia. Per tutta la sua vita ha cercato di riempire questo speciale magazzino della memoria con materiale sempre nuovo, fino a crearsi una sorta di mondo d'acqua interiore, una specie di vastissima piscina interna d'acqua salata. Questo pezzo di mare interiore ha una sua vita propria e continua ad essere popolato di pesci e isole, ad essere solcato da navi, continua ad accoglierlo volentieri tutte le volte che vuole immergervisi».

pitoli_1.doc che traccia una suddivisione già piuttosto strutturata del romanzo: «Capitolo 1 – Prologo (Bisanzio e parassiti) / Capitolo 2 – La morte di Ivo / Capitolo 3 – Il senso del mare / Capitolo 4 – Sofrano / Capitolo 5 – La conversione / Capitolo 6 – Casali (a scuola) / Capitolo 7 – L'estate del '62 (un mondo analogo) / Capitolo 8 – La testa nel forno / Capitolo 9 – Ivo nella Città di dio / Capitolo 8 – Buca di bomba / Epilogo (non ancora)»[103].

3. Il titolo provvisorio *Grande romanzo italiano*, e ci sarebbe da chiedersi se l'idea non provenga dal dibattito ritornato in auge nel 2004 e ricordato da Pedullà nella sua recensione al romanzo[104], diventa *Spitfire*. Nella stessa cartella «LAVORO ROMANZO_1_2» è presente una directory nominata «STESURE COMPLETE» con cinque bozze di *Spitfire* (definite, all'interno dei file, 'bozza 5' e 'bozza 6', con date da novembre 2010 a gennaio 2011). Salvo l'ultima bozza, le stesure hanno il seguente incipit:

> Per quanto possa sembrare strano, a partire dal 1453, in ogni generazione di umani sono esistite persone che per tutta la vita non riuscirono a farsi una ragione della caduta di Bisanzio.
> Ivo Brandani fu una di queste persone e fu un ingegnere[105].

Nella cartella è presente il file *SCHEMA LIBRO_1.doc*, che riprende lo schema già visto in precedenza ma inserisce, tra un capitolo e l'altro, i cosiddetti 'connettivi', ovvero gli inserti della giornata di Ivo Brandani. Il lavoro viene ulteriormente ampliato nella directory «CAPITOLI», che contiene 12 cartelle: «1_PROLOGO»,«2_CONTINUUM», «3_IL SENSO DEL MARE», «4_LA DONNA DEL FRANCESE», «5_SOFRANO», «6_SESSANTOTTO», «7_CONVERSIONE», «8_ESTATE DEL '62», «9_LA CITTA' DI DIO», «10_LA VOLTA CHE IVO MENO' NASINI», «11_BUCA DI BOMBA», «12_EPILOGO».

La seconda cartella, «LAVORO ROMANZO 2», aggrega varie stesure di testi e immagini, e in particolare tutte le bozze di *Spitfire*, dalla numero 1, datata 2

[103] Ivi, *Elenco capitoli_1.doc*.

[104] Così Pedullà: «per un paio di stagioni, sei o sette anni fa, nelle loro interviste i giovani romanzieri italiani non facevano che parlare del Grande Romanzo Italiano [...]. Come tutte le mode effimere, anche la caccia al Grande Romanzo Italiano si è esaurita rapidamente. Leggendo il recente *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro viene però da chiedersi se il concetto non potrebbe tornare utile per descrivere questo imponente libro». E ancora: «Se la categoria di Grande Romanzo Italiano non pare troppo pertinente per descrivere *La vita in tempo di pace* è anzitutto perché l'autore dimostra di credere assai più alla Natura che alla Storia», Pedullà, *Il grande romanzo neodarwiniano*, cit. Per una ricognizione storico-critica sul tema, si rimanda alla sintesi di A. Casadei, *Il grande romanzo italiano non esiste?*, in L. Somigli (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Aracne, Roma 2013, pp. 3-43.

[105] L'ultimo file della cartella, nominato *SPITFIRE_BOZZA_5.doc*, contiene infatti un incipit diverso: «Era un evento così lontano nel tempo. Non avrebbe dovuto importargliene niente. Invece gliene importava». In alcune stesure sono inserite in prima pagina due titoli alternativi a *Spitfire*, *Solo vera è l'estate* e *La storia siete voi*.

novembre 2010, alla numero 12, datata settembre-novembre 2011, per un totale di sedici versioni (alcune a uno stadio intermedio, es. 9.1, 12.1). È una fase molto importante per l'elaborazione del romanzo, tanto che a fine marzo 2011 il blog personale viene temporaneamente sospeso («ho bisogno di ogni parola che mi viene in mente per un lavoro che sto facendo e che sembra durare a lungo…»), e il 9 novembre 2011 Pecoraro scrive il suo ultimo post[106]. Stando alla testimonianza dell'autore all'atto del conferimento, è a partire dalla versione 12, quindi a novembre 2011, che la bozza del romanzo inizia a essere spedita agli editori.

4. Un'ultima fase risale al 2013, e testimonia almeno una parte del lavoro successivo alla collocazione editoriale di Ponte alle Grazie. La cartella «LA VITA IN TEMPO DI PACE_LAVORO ESTATE 2013», contenuta in Dropbox ma anche in molte sottodirectory dell'hard disk esterno, contiene le bozze di una fase dell'estate 2013, insieme ad alcuni file precedenti: in particolare, tre documenti in cui si ipotizzano dei titoli per il romanzo, con la date di creazione del file al 20 e 28 febbraio 2013. In queste liste di titoli è già definitivamente escluso *Spitfire*. Il file nominato «TITOLI POSSIBILI pec-1» raccoglie una lista di 45 ipotesi, di queste sono in grassetto *Sofrano, D'una specie estinta, Quando stavo bene, Non ancora, La vita nell'antropocene, Contaminazioni, In libera caduta, Sulla lista non risulto, La compromissione, Senza risposta, Seconda scelta*. Tra i titoli non in grassetto, sono inclusi anche *La vita in tempo di pace* e la variante *Tempo di pace*. I file *TITOLI POSSIBILI.doc* e *TITOLI POSSIBILI_1.doc* contengono ciascuno 59 titoli: oltre al titolo definitivo citiamo *La metafisica dei ponti, Settant'anni di pace, La vita sulla Terra, La forma naturale, La forma falsa, Antropocene, La porta sull'estate, Il senso del mare,* e un pur sempre suggestivo *Tavor sotto la lingua*[107]. La stessa cartella contiene tre documenti, due DOC e due PDF, di una bozza allo stadio 12.3, con titolo provvisorio *Spitfire*, che Ostuni deve aver ricevuto (e/o su cui è intervenuto) prima dell'estate 2013[108]. A partire dalla bozza 14.1, il romanzo viene nominato *La vita in tempo di pace*. Il lavoro dell'estate con l'editore è testimoniato nel mese di luglio 2013 dalle bozze che vanno dalla versione 14.1

[106] Cfr. *supra*, nota 12.

[107] Al primo livello di Dropbox, un file nominato *Titoli possibili.doc* raccoglie un'altra lunga lista di ipotesi, con i seguenti titoli in grassetto: *In libera caduta, D'una specie estinta, Corde d'aria, La vita in tempo di pace, Falsi coralli, Solo vera è l'estate, La vita post naturale, La prassi dell'acqua, La forma naturale, Reperti di natura, Stare sulla riva, Il presente delle cose, La metafisica dei ponti, La manovra del Valsalva*. Ancora al primo livello di Dropbox, è contenuta una mail, senza data, salvata in formato DOC, il cui mittente è Vincenzo Ostuni, dove Pecoraro individua una «scelta da una lunga lista di titoli»: *Sofrano, Antropocene* (oppure *La vita nell'antropocene*), *Non ancora, La vita in tempo di pace, D'una specie estinta*. Pecoraro scrive di preferire le prime due ipotesi («Il primo, che attualmente è il titolo del terzo capitolo, e il secondo mi piacciono molto»), Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, Fondo Francesco Pecoraro, *Caro Vincenzo.doc*.

[108] I file sono infatti nominati «SPITFIRE_BOZZA_12_3_FORMATTAZIONE OSTUNI». Siamo probabilmente tra maggio e giugno 2013, anche se i metadati tecnici non forniscono indicazioni certe (il PDF risulta creato il 2 giugno 2013, i due file DOC sono successivi, 11 e 13 giugno, ma parrebbe un dato dovuto a un trasferimento del file su Dropbox).

alla 15.1, con suddivisioni dei file in sei parti del romanzo, definite 'tranche' nei *filename* (a ogni invio, l'autore salva un file DOC con la mail mandata a Vincenzo Ostuni, è possibile dunque ricostruire almeno una parte del lavoro redazionale con l'editore). Si avvicina il momento dell'uscita del libro: nell'agosto vengono elaborati possibili incipit alternativi. Ancora nel mese di agosto sono attestati tre giri di bozze con l'editore, fino ad arrivare a un testo definitivo e alle ultime correzioni a inizio settembre. È di quello stesso mese il finito di stampare: il romanzo, dopo un periodo di incubazione di almeno vent'anni, con primi nuclei attestati nel 1993 e 1998, aggregazioni di testi e stesure di schemi a partire dagli anni 2006-2008, una fitta elaborazione tra il 2010 e 2011, e con un assetto già molto avanzato nel novembre 2011, arriva finalmente in libreria. E a questo punto, diremmo con Pecoraro, «parte un'altra storia» ancora[109].

[109] Cfr. *supra*, p. 151.

Per non finire

In chiusura del *Diario del '71 e del '72*, Montale raccomandava ai posteri «(se ne saranno) in sede letteraria, / il che resta improbabile, di fare / un bel falò di tutto che riguardi / la mia vita, i miei fatti, i miei nonfatti». Attraversare un archivio digitale come quello di Pecoraro, che contiene una parte quantitativamente importante del tavolo digitale originario, significa entrare non solo nel lavoro ma anche nella vita di una persona e accedere a una quantità importante di dati personali[1]. Lo ricorda Kirschenbaum nel suo volume *Track Changes*:

> Accedere al computer di qualcun altro è come trovare un *passepartout* per la sua casa, con la libertà di aprire armadi, cassettiere e cassetti della scrivania, di sbirciare gli album di famiglia, di vedere cosa è stato ascoltato di recente sullo stereo o in TV, persino di setacciare ciò che è stato lasciato nella spazzatura. Se è vero che i materiali di scrittura analogica a volte incorporano anche il proprio archivio [...], ci sono differenze qualitative quando si parla di media digitali. Il principio dell'archiviazione dei dati nello stesso mezzo e formato dei programmi che ne fanno uso è un principio basilare dell'architettura informatica, formalmente istanziato nel cosiddetto modello di Von Neumann, che ha dominato la progettazione dei sistemi informatici per tutta la seconda metà del XX secolo[2].

[1] Il che può certamente accadere anche per un archivio di persona tradizionale integralmente conservato e trasmesso, ma l'evento è meno comune, dati i filtri preventivi messi più facilmente in atto dall'autore o dagli eredi.

[2] Kirschenbaum, *Track Changes*, cit., p. 215 (trad. nostra).

Emmanuela Carbé, University of Siena, Italy, emmanuela.carbe@unisi.it, 0000-0003-4347-011X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0023-3, DOI 10.36253/979-12-215-0023-3

È dunque necessario sapere quando porre limiti[3], e se ancora oggi diverse istituzioni che abbiamo citato non sono in grado di garantire l'accesso a molti archivi, chiamati dagli addetti ai lavori *dark archives*, è perché effettivamente non solo il materiale è difficile da gestire, ma contiene dati il cui controllo presenta infinite criticità, in parte ben note perché analoghe a quelle degli archivi di persona tradizionali, ma qui moltiplicate e aggravate per la natura stessa di questi documenti.

Se si desidera continuare a studiare gli archivi d'autore è però ormai imprescindibile conservarne la parte nata digitalmente: limitarsi al cartaceo significherebbe spostare l'attenzione su un tipo di trasmissione del sapere che difficilmente si esaurirà, ma che non rappresenta ormai da molti anni l'unico tavolo di lavoro, e ciò non può essere davvero ignorato. Agli strumenti tradizionali dell'archivistica, della filologia d'autore e della *critique génétique* andrà aggiunta una maggiore e diversificata attenzione alla nuova tipologia di documenti e ai metodi della videoscrittura, impiegando anche tecniche forensi. Tuttavia, queste discipline si sono sempre adattate ai supporti: si tratta solo di entrare in queste diverse officine degli autori e verificare i fenomeni sul campo.

Più critico invece il tema della preservazione e archiviazione dei materiali, su cui il digitale pare aver scomposto maggiormente gli assetti tradizionali. Al dato della gestione archivistica si accosta il tema della quantità: se uno dei principi di tutti gli archivi è lo scarto, per gli archivi digitali questo punto è di cruciale importanza. Basti pensare al caso della Library of Congress, che nel 2010 aveva avviato un progetto di conservazione dei contenuti prodotti su Twitter a partire dalla sua fondazione (2006)[4]. Nel 2017 ci fu un passo indietro: fu ridi-

[3] Così Foucault nel noto saggio *Che cos'è un autore?* (tratto da una conferenza del 1969): «Supponiamo invece che si abbia a che fare con un autore: tutto ciò che egli ha scritto o detto, tutto ciò che egli ha lasciato, fa parte della sua opera? Il problema è insieme teorico e tecnico. Quando si intraprende la pubblicazione, diciamo, delle opere di Nietzsche, dove bisogna fermarsi? Ovviamente bisogna pubblicare tutto, ma cosa significa questo "tutto"? Tutto ciò che è stato pubblicato da Nietzsche stesso, certamente. Gli abbozzi delle sue opere? Senz'altro. I progetti di aforismi? Sì. Anche i ripensamenti, gli appunti in fondo ai taccuini? Sì. Ma quando, dentro un taccuino pieno di aforismi, troviamo un riferimento, l'indicazione di un appuntamento o di un indirizzo, oppure il conto della lavandaia: è un'opera o non è un'opera? E perché no? E così avanti all'infinito. Fra i milioni di tracce lasciate da una persona dopo la sua morte, come definire un'opera? La teoria dell'opera non esiste, e coloro che ingenuamente intraprendono la pubblicazione delle opere non posseggono una simile teoria, il che paralizza ben presto il loro lavoro empirico», si cita da M. Foucault, *Scritti letterari*, trad. di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 2004 (prima ed. italiana 1971), p. 5 .

[4] Così in un post del 2010 sul blog della Library of Congress: «le collezioni [...] includono oggetti come il primissimo telegramma, inviato dall'inventore del telegrafo Samuel F.B. Morse [...]. Queste e altre collezioni hanno lasciato scorci di vite della gente comune, arricchendo così la conoscenza del contesto degli eventi pubblici registrati nei documenti governativi e nei giornali. I tweet individuali possono apparire insignificanti, ma visti nel loro insieme possono essere una risorsa per le generazioni future per comprendere la vita nel 21° secolo», M. Raymond, *The Library and Twitter: An Faq*, «The Library of Congress Blog», April 28, 2010, <https://blogs.loc.gov/loc/2010/04/the-library-and-twitter-an-faq/> (12/22), trad. nostra.

mensionato il piano di conservazione che non era più sostenibile, e l'istituzione dichiarò che dodici anni di testimonianze integrali erano più che sufficienti per documentare il fenomeno[5]. Non senza ironia Amanda Petrusich commentò sul «New Yorker» il comunicato della Library of Congress («chiunque abbia trascorso del tempo su Twitter capisce cosa è successo»), spiegando le evidenti criticità della gestione di questi materiali:

> la biblioteca non ha ancora capito come indicizzare o gestire in maniera efficiente la sua collezione di tweet; il costo per organizzare e gestire adeguatamente una grande quantità di informazioni è spesso sottovalutato. [...] Nel 2013, l'esecuzione di una singola ricerca dei primi quattro anni di Twitter ha richiesto ventiquattro ore. «Si tratta di una situazione inadeguata per iniziare a offrire l'accesso ai ricercatori, in quanto limita fortemente il numero di ricerche possibili», ha ammesso la biblioteca[6].

Va dunque posta una mirata sollecitudine alla sostenibilità di questi progetti e ai metodi di archiviazione, eventualmente supportati da tecniche di *machine learning* e di Intelligenza Artificiale. È necessario ragionare, confrontandosi con altre esperienze in una specie di osservatorio permanente e mobile[7], anche nel contesto degli archivi d'autore, su che cosa sia davvero importante preservare. È vero che il digitale, almeno in linea di principio, 'occupa poco spazio'. A quello spazio non corrisponde però meno lavoro: sono necessarie infrastrutture, competenze, finanziamenti, e ovviamente un consapevole approccio teorico e metodologico alla materia trattata.

Questo volume costituisce un primo tentativo di dare qualche sistematizzazione a un lavoro avviato dieci anni fa: molto rimane da fare, e qui si sono solo accennati e abbozzati temi complessi che meritano approfondimenti analitici e scambi. Sarà opportuna, ad esempio, una maggiore attenzione al rapporto tra scrittrici e computer, non ancora sufficientemente indagato per gli anni Ottanta e Novanta salvo alcune eccezioni. Saranno utili scavi sulla storia della vide-

[5] L'accordo tra Twitter e la Library of Congress è dell'aprile del 2010, cfr. <https://blogs.loc.gov/loc/files/2010/04/LOC-Twitter.pdf> (12/22); mentre l'aggiornamento sulle nuove politiche di acquisizione risale alla fine del 2017, cfr. G. Oserberg, *Update on the Twitter Archive at the Library of Congress*, «The Library of Congress Blog», December 26, 2017, <https://blogs.loc.gov/loc/2017/12/update-on-the-twitter-archive-at-the-library-of-congress-2/>. Su testualità digitale e social network cfr. F. Meschini, *Testi e conversazioni. Il racconto collettivo dei social network*, «Umanistica digitale», 8, 2020, pp. 105-122, <106092/issn.2532-8816/9958>.

[6] A. Petrusich, *The Library of Congress Quits Twitter*, «The New Yorker», January 2, 2018, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-library-of-congress-quits-twitter> (12/22), trad. nostra.

[7] Si veda ad esempio, per le edizioni digitali di autori italiani, M. Zaccarello, *Progetto di un Osservatorio Permanente sulle Edizioni Digitali di autori Italiani (OPEDIt). Prime indagini sulle pratiche di digitalizzazione e sull'autorevolezza dell'edizione di testi letterari italiani in formato elettronico*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 3, 2018, <https://doi.org/10.13130/2499-6637/9491>.

oscrittura e un censimento completo dei materiali già presenti presso soggetti conservatori italiani. Sarà fondamentale comprendere meglio il rapporto tra digitale d'autore e storia del web. Nell'ottica di potenziare una rete di strutture specializzate in questa tipologia di archivi, si dovranno realizzare delle linee guida italiane per l'acquisizione, la gestione, la conservazione e la messa a disposizione dei fondi. E sarà cruciale provare ad attraversare in effetti e concretamente il *digitale d'autore*, verificando sul campo quello che può suggerirci: non sarà semplice e si dovranno evitare semplificazioni e irrigidimenti, e sarà sempre centrale il lavoro di confronto e scambio di esperienze.

Infine, ci vorrà un cambio di prospettiva: nel corso delle acquisizioni di archivi cartacei ci si dovrà chiedere con più attenzione e con sistematica cura, e con nuova consapevolezza culturale, se una parte dell'archivio non sia custodita in computer e in altri dispositivi.

Siamo dunque certi che anche il futuro assicurerà la gioia di fortunate scoperte: una giovane ricercatrice o ricercatore rintraccerà un documento dentro un floppy disk, farà riemergere un testo da un archivio digitale, e proverà un piacere non troppo dissimile da ciò che si prova davanti a un manoscritto inatteso: non si è ancora sicuri di ciò che si ha davanti, ma qualcosa pretende l'attenzione, e nel silenzio dell'archivio si procede con lo scavo minuto, in un'ostinata forma di sopravvivenza al tempo.

Venezia, dicembre 2022

Indice dei nomi

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0023-3, DOI 10.36253/979-12-215-0023-3

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

TITOLI PUBBLICATI

1. Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, 2023

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

Il volume parte da una ricognizione introduttiva sul rapporto tra scrittori e computer; dà una definizione degli archivi letterari nati digitalmente, fornisce alcuni esempi nel panorama internazionale e delinea una prima mappatura delle esperienze italiane, soffermandosi in particolare sul caso dell'archivio di Franco Fortini conservato all'Università degli Studi di Siena. Offre una sintesi del primo progetto italiano dedicato al *born-digital* letterario, PAD – Pavia Archivi Digitali, analizzando i processi di acquisizione e gestione dei fondi, oggi conservati presso il Centro Manoscritti di Pavia. Propone infine un'analisi critica delle prime tre opere di Francesco Pecoraro alla luce dell'archivio digitale conservato a Pavia.

Emmanuela Carbé è ricercatrice in Critica letteraria e letterature comparate all'Università degli Studi di Siena, dove insegna Informatica umanistica. Ha pubblicato il volume *La scrittura necessaria* (Artemide 2021), dedicato a Fausta Cialente, di cui sta curando la riedizione di alcune opere.

ISBN 979-12-215-0022-6 (Print)
ISBN 979-12-215-0023-3 (PDF)
ISBN 979-12-215-0024-0 (ePUB)
ISBN 979-12-215-0025-7 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0023-3
www.fupress.com